mariana neț

PRAGMATICĂ. Agentul uman și atmosfera. Atmosferă și convenție. ● RETORICĂ. Emițător și receptor, lume și text. Atmosfera ca lume intermediară. Atmosfera și orizontul de așteptare. Actul de textualizare și strategia implicării receptorului. Atmosfera ca proiecție a subiectivității personajelor și a emblemelor ● SEMANTICĂ. Mit, legendă, ritual. Substanțe ale lumii actualizate. Lumea de atmosferă — o mulțime închisă, autoreferențială ● GRADE DE LUMI, GRADE DE ATMOSFERĂ. Lumea de atmosferă de gradul întîi. Atmosfera de gradul al doilea. Ratarea atmosferei de gradul al doilea. Lumea de gradul al treilea și relațiile ei cu atmosfera. Atmosfera de gradul al patrulea și dialectica lumilor. Gradele de atmosferă și interferența perspectivelor ● PARODIA ȘI ATMOSFERA. Ce vizează parodia. Aluzia ironică — prima treaptă a parodiei. Parodia — rezultat al discrepanței perspectivelor ● ATMOSFERA DE LIMBAJ. Limbaj și referent. Limbaj și atmosferă. Ludicul și nonfigurativul.

o poetică a atmosferei

editura univers

O POETICĂ A ATMOSFEREI ROCHIA DE MOAR

MARIANA NEȚ

București, 1989
Editura UNIVERS

„Sunt vise ce parcă le-am trăit cîndva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre care ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gîndeam deunăzi seara, cînd răvășind printre hîrtiile mele ca să văd ce se mai poate găsi de ars — hîrtiile încurcă — am dat peste o scrisoare, care mi-a deșteptat amintirea unei întîmplări ciudate, așa de ciudată, că de n-ar fi decît șapte ani de cînd s-a petrecut, m-aș simți cuprins de îndoială, aș crede că într-adevăr am visat numai sau că am citit-o ori auzit-o de mult."

MATEIU I. CARAGIALE

PARTEA ÎNTÎI

Caracteristici

0. Mediul, ambianța („decorul“, „costumele“ etc.) proprii unei împrejurări sau alteia, ne îndeamnă, ne determină — uneori, chiar ne impun — să adoptăm o anumită comportare. Cînd mergem undeva, cînd participăm la un „eveniment“, știm dinainte (sau ne orientăm pe loc) cum trebuie să ne îmbrăcăm, să vorbim, să ne mișcăm. Într-un fel ne comportăm într-o excursie cu prietenii, în alt fel la un dineu, diferit la o înmormîntare, alt fel într-o audiență și cu totul diferit la o petrecere.

Limbajul curent conține expresii ca *atmosferă destinsă, atmosferă încărcată, atmosferă cordială, atmosferă funebră, atmosferă provincială* etc., cu ajutorul cărora sînt caracterizate mulțimi în care, la fel ca și în lumile de atmosferă reflectate artistic, trăsătura dominantă este *comportamentul analog, „consonant“, al tuturor elementelor constitutive* (umane și non-umane).

Așa, de exemplu, cînd, pe la mijlocul deceniului trecut, moda feminină a adoptat, timp de un sezon sau două, rochiile lungi pentru ținuta de dimineață și de după-amiază, pentru plimbările în aer liber, orele de serviciu ș.a.m.d., o dată cu îmbrăcămintea, femeile au „regăsit“ automat și gesturile bunicilor lor, au început să aibă — parcă de la sine — și o „ținută“, o „atitudine“ potrivită cu vestimentația.

Capitolul I

PRAGMATICĂ

I. Agentul uman și atmosfera

1. Agentul uman *imaginează, presupune* sau *anticipează atmosfera*; vorbim curent de *atmosfera unei ședințe de lucru, de atmosfera de bîlci* dintr-o împrejurare oarecare, de *atmosfera sălii de spectacol* etc.

O dovadă a existenței unor sub-lumi de atmosferă în lumea noastră actuală este faptul că agentul uman *se pregătește* pentru a intra în contact cu ele. Le cunoaște dinainte coordonatele și își compune — fără efort! — o anumită „stare sufletească". Chiar în cazul în care luarea de contact se produce fără pregătire prealabilă, agentul uman se poate integra cu ușurință unei sub-lumi oarecare, în afară de situațiile excepționale în care el era dinainte dominat de o stare de spirit cu totul opusă celei „cerute" de mulțimea cu care intră în contact. Este de altfel, posibil și fenomenul invers: dacă agentul uman anticipează atmosfera unei anumite lumi, iar aceasta se dovedește lipsită de atmosferă, el are un sentiment de frustrare.

Dacă peste o lume pe care subiectul uman s-a obișnuit s-o considere, prin convenție, lume de atmosferă (de pildă, uraganul pe mare) se suprapune o viziune realistă sau naturalistă — aparținînd unui alt agent uman, sau aceluiași, în altă ipostază — atît în momentul contactului cu această lume, cît și, mai ales, în momentul actualizării sale prin discurs — cînd ea funcționează deci în calitate de proiecție —, actul comunicării subiectului cu sistemul în care este integrat eșuează.

O demonstrează, de exemplu, următoarea scenă (II, 2) din piesa *Dincolo de zare* de Eugene O'Neil :

„*Robert* (cu viu interes) : Așadar, ai înfruntat un uragan ?

Andrew : Da... în Mările Chinei. Ne-am luptat cu el sub cerul gol, cu pînzele strînse, două zile și două nopți. Eram siguri că sîntem sortiți adîncurilor întunecate ale mărilor. Nici în vis n-am crezut că valurile pot crește așa de mari și că vîntul poate sufla așa de tare. Dacă unchiul Dick nu s-ar fi arătat cu adevărat dibaci, am fi ajuns cu toții în burțile rechinilor. Am ieșit din furtună cu un catarg mai puțin la corabie și a trebuit să îndreptăm cîrma spre Hong-Kong, ca să dregem stricăciunile. Dar ce, nu ți-am scris ?

Robert : Nici măcar n-ai amintit.

Andrew : Nu ? Ei, a fost o muncă așa de grea ca să punem iarăși corabia în ordine ! Cred că am și uitat de toată povestea.

Robert (uitîndu-se la Andrew, uimit) : Să uiți de un taifun ? (Cu o urmă de dispreț). Ce ciudat amestec ești și tu, Andy ! Numai atît ți-a rămas în minte din tot ce-a fost ? Atît cît mi-ai spus mie acum ?

Andrew : O, dacă mi-aș da drumul, ți-aș putea povesti o grămadă de amănunte, dar, vezi tu, ca să-ți spun drept, nu se potrivesc deloc cu frumoasele tale păreri despre viața pe valurile oceanului.

Robert (cu ardoare) : Hai, povestește-mi ! Aș vrea să ascult... Zău !

Andrew : La ce bun ? Asta te face să dorești viața în mijlocul Americii, departe, la sute de mile de orice apă curgătoare ca să te simți în siguranță. A fost ceva groaznic !... Da, da ! Groaznic ! Cît despre muncă ? Ajunsesem să doresc să ne înecăm, numai ca să pot găsi o dată puțină liniște și odihnă ; către sfîrșit, eram istovit ca un cîine. Aproape două săptămîni nu înghițisem strop de fiertură. Pătrunsese atîta apă din Mările Chinei în bucătăria corabiei, încît ne înghițise și mașina de gătit, iar cantina cu provizii era toată înecată. Și nu puteai dormi nici o clipă. Nu mai rămăsese nici un locșor pe rabla aia cîrpită, ca să te poți lungi puțin. Tot timpul uzi pînă la piele, cu marea verde și spumegîndă peste punte, încordați, încleștîndu-ne cu mîinile de odgoane, ca să nu ne mături vîntul. Oh, parcă am fi fost în gura iadului, ți-o spun drept. Ar fi trebuit să fii de față.

Îmi aduc aminte că, în clipele cele grele, cînd nu puteai măcar să răsufli din pricina urgiei vîntului, mă gîndeam la tine și-mi ziceam: „Dacă Rob ar vedea asta, apoi s-ar lecui de ideile lui despre marea cea *frumoasă*." Și mă prind pe orice, că te-ai fi lecuit într-adevăr! (Dă din cap cu emfază).

Robert: Și tu nu vezi nici un fel de poezie într-asta?

Andrew: Ducă-se dracului de poezie! A fost un iad, nu altceva! (Ca și cum și-ar fi adus aminte de ceva). O, dar era să uit! Pe unul din noi *l-au înghițit valurile*... Un norvegian, noi îi spuneam Ollie. (Cu o strîmbătură de sarcasm). Se vede că asta-i poezia! Da?... O fi pentru pești, dar nu pentru mine, bătrîne!

Robert (sec): După cîte văd, marea nu ți-a lăsat o impresie prea bună.

Andrew: Aș putea spune că nu! E o viață de cîine. Muncești ca un drac și ai de luptat cu tot felul de greutăți... de ce? Pentru o leafă mică, cu care ți-e rușine să te întorci la țărm. [...]

Robert: Dar te-ai pregătit ca să te faci... ofițer, parcă?

Andrew: Ei, a trebuit să fac ceva, altfel aș fi înnebunit. Zilele mi se păreau cît anii de lungi. Cît vedeai cu ochii numai cer și mare. Nici o palmă de loc să te plimbi. O adevărată închisoare. (Rîde): Iar cît privește Orientul, după care tînjeai tu... Hm! Ar trebui să-l vezi și mai ales să-l *miroși*. Chinezii, japonezii și indienii, și toți ceilalți... Numai o dată să fi rătăcit pe ulițele lor strîmte și puturoase, bătute de soarele tropicelor, și te-ai fi scîrbit pe toată viața de „farmecul și misterul" la care visai atîta! Știi ceva? Despre Orient nu pot spune decît un singur lucru: tot ce cumperi, pute.

Robert (ferindu-se cu aversiune de fratele lui): Va să zică, în tot Orientul tu n-ai găsit nimic altceva, decît... putoare?

Andrew: Putoare? De zece mii de ori putoare, asta, da — și frigurile celea blestemate. Să ai tu parte de tropice, bătrîne. Eu nu vreau să le mai văd niciodată... De altfel, acolo albii pot cîștiga grămezi de bani. Indigenii sînt leneși din cale-afară, ăsta-i și singurul necaz." [s.a., E. O'N.)].

Secvența citată dovedește că se interpune o piedică între lumea „reală" și lumea imaginată, oprind-o pe oricare dintre ele să se transforme în lume actuală: această piedică este convenția, mai exact, c o n v e n ț i o n a l u l

dus pînă la ultimele consecințe, adică transformat într-o prejudecată. Din perspectiva lui Robert Mayo, lumea de „dincolo de zare“ se înscrie cu necesitate pe acele coordonate spațio-temporale și afective ce corespund imaginației sale bazate pe lectură. Dintr-o prejudecată inițială — sursă a întregii drame ulterioare și a eșecului lui Robert Mayo —, pentru el lumea în care trăiește efectiv, ferma tatălui său, pe care urmează să o moștenească, nu se poate transforma într-o lume de atmosferă, adică într-o lume în care să se poată integra.

Drama lui Andrew, fratele cel mare, e identică, numai că el, avînd acces direct la lumea pe care o imaginase și i-o actualizase Robert (viața în mijlocul oceanului și Orientul legendar), înțelege că aceasta e lipsită total de atmosferă. Se creează astfel o discrepanță între adevărata substanță a lumii de „dincolo de zare“ și forma, dovedită falsă prin discursul lui Andrew Mayo, care ar fi trebuit, conform imaginației lui Robert, să o modeleze.

2. Atmosfera se construiește de altfel ori de cîte ori un personaj care ar trebui să aparțină unei lumi tinde ca, fără să părăsească „fizic“ lumea din care face parte prin convenție, să aparțină de fapt alteia (în imaginația sa, din cauza nebuniei, a proiecțiilor pe care le „trăiește“ anticipat, a obsesiilor, a gusturilor „bizare“ etc.). Este ceea ce ilustrează și următorul dialog din aceeași piesă a lui O'Neil (II, 2):

„*Mary* (arătînd cu mîna spre mare): Toate acelea sînt val-val, tată?

Robert: Da, fetița tatii.

Mary (uluită de întinderea mării): O!... O! (Arată spre orizont). Și toate se opresc acolo departe?

Robert: Nu... nu se opresc. Linia aceea pe care o vezi tu se cheamă zare. Acolo se întîlnește marea cu cerul. Dincolo de zare trăiesc zînele. (Se oprește, cu un rîs aspru). Dar să nu crezi niciodată în zîne! Asta nu-i bine! Și, apoi, zîne bune nici nu sînt.“

Evident, atît lumea actuală cît și textul artistic înregistrează și situația inversă, de asemenea creatoare de

atmosferă : cazul în care un personaj care aparține „de drept“ unei lumi este silit să o părăsească, este „transplantat“ într-o altă lume, unde aduce cu sine lumea precedentă, pe care o proiectează permanent peste noua mulțime. În această paradigmă se înscrie toată literatura „dezrădăcinării“. Este, de pildă, simptomatic faptul că motto-ul primei părți din piesa *Acolo, departe...* de Mircea Ștefănescu este *Acolo, vis de ducă...*, iar motto-ul celei de a doua părți este *Acolo, vis de întoarcere...*

3. Capacitatea agentului uman de a proiecta mental atmosfera unei lumi se poate materializa înainte ca el să ia contact cu elementele constitutive ale mulțimii proiectate. Este ceea ce permite generarea unor texte caracterizate printr-o atmosferă pe care o „recunoaștem“ imediat ca aparținînd unei epoci viitoare : *il Collegio Nuovo* de la Urbino, *l'Atomium* de la Bruxelles sau *Centrul Pompidou* de la Paris sînt numai cîteva exemple alese la întîmplare. Dintr-un motiv similar ne putem identifica cu atmosfera unor opere ca *Guernica* sau cu aceea a mormintelor etrusce, deși despre acestea din urmă — obiectiv — nu știm mare lucru. Tot din acest motiv putem considera și unele texte științifico-fantastice ca aparținînd literaturii de atmosferă.

Tot astfel ne explicăm și caracterul efemer pe care-l are adesea atmosfera, posibilitatea unui tip de atmosferă de a fi înlocuit cu altul. Faptul că, în general, în zilele noastre lumea nu mai adoptă ținută „de gală“ la spectacole sau la dineuri este un indiciu clar în acest sens.

II. Atitudini posibile ale receptorului

1. Receptorul participă la reconstruirea pas cu pas a lumii textului de atmosferă pentru că aceasta se constituie din obiecte care îi sînt (sau i-au devenit) familiare, textul urmărind să creeze un efect care, la rîndul său, să nu îl „surprindă“ pe cititor. Lumea textului de atmosferă este deci f a m i l i a r u l i d e a l i z a t, chiar dacă prin *familiar* vom înțelege uneori doar rezultatul unei

proiecții și chiar dacă *idealizarea* poate să implice (ca în cazul „romanelor de groază") o conotație disforică.

2. Dacă acceptăm această ipoteză, pare ușor de înțeles faptul că operele literare de atmosferă nu au putut să fie receptate ca atare, decît o dată cu preromantismul. În acest sens, trebuie amintit că romantismul a apărut ca reacție la postclasicismul desuet, pe de o parte, și la Bildungsroman, tipul de roman „realist" impus de secolul al XVIII-lea, pe de altă parte. Literatura de atmosferă a răspuns așadar unei necesități istorice. Deși arareori numită astfel în prefețele și „artele poetice" cu caracter programatic ale vremii, literatura de atmosferă era scrisă și receptată, după cum arată documentele aparținînd istoriei literare, în primul rînd ca expresie a unui Weltanschauung socializat, satisfăcînd astfel un orizont de așteptare ce se crease înainte de contactul receptorului cu textul. Așadar, ea se voia un document cu valoare afectivă, urmărind să răspundă în egală măsură unei nevoi social-istorice și uneia estetice. O spune, printre alții, Alecu Russo în *Cugetările* * sale :

„Am ajuns departe-departe și nu prea departe, cum zice cîntecul. Sîntem în minutul vajnic unde trebuie să facem chipul trecutului...

Cîți(va) ani să mai treacă și hainele, limba, obiceiurile societății vechi de ieri se vor cufunda. Cum vom fabrica atunce drama sau elegia trecutului ? Cu ce vom tălmăci istoria, dacă nu cunoaștem sufletul mortului ?... [...].

Cînticele mancelor, stahiile nopților, poveștile chelarului, prieteșugul țigănașilor, ocara și zaharul giupînesei, greceasca dascălului și cîte alte obiceiuri și credințe care s-au dus și n-or mai veni [...]".

Astfel, înainte de a fi posibilă încadrarea unei creații literare în clasa textelor de atmosferă a trebuit să se dezvolte gustul și obișnuința lecturii, dorința și plăcerea de a călători etc. Concurența acestei complexități de fac-

---

* Alecu Russo, *Cugetări*, în „Arte poetice — Romantismul", coordonarea volumului : Angela Ion, studiu introductiv : Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1982, p. 632.

tori social-istorici ne explică și faptul că unele scrieri (cum ar fi literatura curtenească) au devenit texte de atmosferă o dată cu trecerea timpului, deși nu au fost interpretate în acest fel — deci atmosfera pe care o creau „a trecut neobservată" ! — în momentul apariției lor și chiar mult timp după aceea. Înțelegem de asemenea că dificultatea (uneori imposibilitatea !) noastră de a percepe atmosfera anumitor opere literare este probabil cauzată de distanța insuficientă (sau prea mare) ce separă în spațiu și/sau timp lumea evocată în aceste texte de lumea noastră actuală.

Conceptul de „atmosferă" are deci un caracter istoric.

3. Ceea ce împiedică transformarea unui text de atmosferă în „literatură de călătorii", „literatură istorică", „literatură realistă" etc. și îi permite receptorului să îl încadreze în clasa de care ne ocupăm aici este faptul că între receptor și lumea evocată într-o creație de atmosferă se interpune întotdeauna „o conștiință care reflectă", un agent uman marcat în suprafața textului. Acest agent își manifestă — explicit sau implicit — atitudinea față de lumea textului, față de „obiectele" generatoare de atmosferă, această atitudine fiind analogă celei pe care o are receptorul. Astfel, laolaltă cu ceilalți factori amintiți, un asemenea agent uman marcat în text mijlocește identificarea cititorului cu lumea textului, slujește de mediator între lumea actuală și cea de atmosferă.

4. Oamenii bătrîni ascultă azi romanțe pentru că textul acestora le evocă un „eveniment" din propria lor viață — trăit, dorit, imaginat sau eșuat ! —, iar melodia lor le sugerează o lume dispărută, care ar vrea să „reînvie".

Cei din generația următoare ascultă romanțe pentru că le ascultau părinții și bunicii lor în mod obișnuit sau la petreceri și știu că pentru ei aveau o anumită însemnătate. Le ascultă de asemenea pentru că le evocă (un eveniment din) propria lor copilărie, cînd erau cîntate în chioșcul din grădina publică, la patefon acasă, la flașnetă pe stradă etc. și aveau statut de „șlagăr".

Oamenii din a treia generație ascultă romanțe pentru că le-au auzit cîntate în filme, piese de teatru etc. care reconstituiau (atmosfera dintr-)o epocă sau pentru că textul și muzica acestora — eventual și costumul desuet al interpreților — îi fac să reconstituie ei singuri atmosfera unei epoci despre care au citit sau au auzit povestindu-li-se.

Desigur, nu e vorba aici atît de o succesiune „reală" a generațiilor, ci mai curînd de clase posibile de receptori, pentru care romanțele „aduc cu ele" o întreagă lume (străzile vechi ale orașelor, mesele de la „Iunion", grădinile de vară, trăsurile și birjele, crinolinele și pianul, taraful de la bodega din colț etc.).

De asemenea, receptorul de la mijlocul secolului trecut se raporta la domnia lui Ludovic al XVI-lea ca la o etapă (imediat) anterioară pe care dezvoltarea societății tocmai o depășise „negînd-o"; atitudinea sa față de civilizația din ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea (domnia ultimilor Bourboni, Revoluția, Directoratul) — „nostalgic ironică" — era (cum o atestă o serie de scrieri cu caracter autobiografic din secolul trecut) în multe privințe asemănătoare cu aceea pe care o avem noi, cei din generația de la sfîrșitul mileniului al doilea, față de perioada interbelică.

Studiile de sociologie a culturii nu pot scoate îndeajuns în evidență faptul că, pentru orice epocă istorică, perioada imediat precedentă capătă un caracter manierist.

5. Receptorul contemporan este interesat însă mai curînd de caracteristicile formale ale textelor literare și chiar ale producțiilor cinematografice decît de substanța lumii construite în text. Acesta este unul dintre motivele pentru care romanele fantastice de groază, cum este romanul gotic își „ratează" atmosfera din perspectiva unui cititor contemporan, în timp ce un tip de literatură cum este cea contemporană sud-americană, este, în general, considerată literatură de atmosferă și citită ca atare.

Pe Joyce, pe Borges, pe Antim Ivireanul și pe cronicari, lectorul de astăzi îi citește în primul rînd pentru atmosfera construită în planul limbajului.

III. Atmosferă și convenție

1. Există, mai ales în epoca modernă și contemporană, și clase de emițători ce consideră atmosfera n o c i v ă unei receptări adecvate a textului. De aceea, de exemplu, arta spectacolului a renunțat aproape total la cortină, la bătaia gongului etc., la toate „accesoriile“ care, în mod convențional creează atmosfera dinaintea vizionării. La rîndul său, arhitectura sălilor moderne de teatru vizează același efect, al unei n o n-a t m o s f e r e a s u m a t e. Tot astfel ne explicăm și modificarea coordonatelor spațio-temporale și socio-culturale — pînă nu demult, bine delimitate — ale unor manifestări cum sînt vernisajele, conferințele etc.

Numai un anumit tip de atmosferă devine însă marcată zero ca urmare a unui astfel de fenomen, pentru că transgresarea unei serii de convenții conduce automat la înlocuirea lor cu altele, generatoare ale unei atmosfere de alt tip. Așa, de exemplu, manifestările pe care le încadrăm astăzi în fenomenul numit generic „cultura străzii“ (teatrul itinerant pe care-l promova în anii '60 Giorgio Strehler, jazz-band-urile din stațiile de metro ș.a.m.d.), departe de a distruge atmosfera, o accentuează, pentru că ne readuc în minte cu pregnanță tipul de „spectacol“ promovat în evul mediu.

După cum, faptul că unii spectatori refuză să se integreze atmosferei generale — de pildă, continuă să adopte ținuta „de gală“, deși știu că nu se mai obișnuiește, sau, dimpotrivă, se îmbracă hippy fără a ține cont de conveniențe — dovedește (1) că la construirea atmosferei participă o componentă care ține de personalitatea, de „caracterul“ fiecărui individ uman în parte, dar și (2) că atmosfera, ca fenomen social este pe cale de dispariție. Iar implicarea în atmosferă este în primul rînd un fenomen social și abia în al doilea rînd un act individual.

Existența atmosferei facilitează comunicarea agentului uman cu multitudinea de lumi cu care vine în contact. Pe măsură ce acestea se înmulțesc și se diversifică, pot apărea noi tipuri de atmosferă, dar, tot din perspectiva

subiectivă a agentului uman, atmosfera tinde, în aceeași măsură, să dispară.

Ca fenomen individual, dacă este împinsă pînă la ultimele consecințe, atmosfera poate să conducă la alienare.

Faptul că citim de zeci de ori (un fragment dintr-)o carte, că ascultăm pînă la sațietate un anumit gen de muzică, că încercăm să „imităm" un personaj dintr-o carte sau o „vedetă" oarecare (artistul, prietenul, profesorul etc. au față de noi, în această situație, un statut similar cu al personajului dintr-o lume imaginată) se explică prin aceea că astfel de factori construiesc pentru noi o anumită atmosferă. Atmosfera unei lumi pe care au imaginat-o alții, un „actant" care ne-a dat modelul, permițîndu-ne să generăm mental și noi — oricare dintre noi — o lume asemănătoare. Așa se întîmplă cu acei agenți umani din lumea actuală sau din textele artistice, despre care se spune explicit „pe el nu-l interesează/nu-l afectează ceea ce se întîmplă în realitate, el trăiește într-o lume a lui". Personajul Alan din piesa lui J. B. Priestley, *Timpul și familia Conway* reprezintă un caz tipic.

„Plăcută" sau „neplăcută", atmosfera este acel set ierarhizat de trăsături pe care agentul uman se așteaptă să le regăsească într-un anumit univers circumscris spațio-temporal, ale cărui date le cunoaște dinainte. Chiar dacă atmosfera pe care o anticipează agentul uman este „neplăcută", construind o conotație disforică (de groază, de constrîngere, îmbîcsită etc.), absența ei îi produce un sentiment de frustrare.

Atmosfera există deci ca atmosferă numai după ce „evenimentul" care i-a dat naștere s-a încheiat — după ce lumea pe care a dominat-o a dispărut sau a devenit inaccesibilă — sau nu a început încă.

2. Aceasta este principala cauză pentru care literatura de atmosferă este întotdeauna „conștientă" că e literatură de atmosferă, asumă actul construirii atmosferei cu scopul de a recupera o lume dispărută sau în curs de dispariție sau pentru a compensa sen-

timentul de frustrare datorat caracterului inaccesibil al unei anumite lumi.

Chiar și atunci cînd agentul uman percepe atmosfera unui „eveniment“ în curs de desfășurare, într-un *aici* și *acum*, durata — oricît de lungă sau oricît de scurtă — a conștientizării este diferită de durata trăirii; trăirea se proiectează asupra percepției directe, a conștientizării și astfel apare atmosfera.

3. Existența atmosferei în afara operei de artă este factorul principal care facilitează identificarea receptorului cu lumea de atmosferă mimată în texte.

Prezența agentului uman este o condiție obligatorie pentru existența atmosferei nu numai în lumea actuală ci și în spațiul artei. În textele de atmosferă, agentul uman este în mod necesar o proiecție a receptorului, dar această proiecție nu se suprapune întotdeauna cu necesitate unui personaj. Personajul poate lipsi programatic dintr-un text de atmosferă — aici se înscriu, de pildă, textele din categoria *peisaj* sau *natură moartă* —; proiecția receptorului însă, nu. În acest scop, este totodată necesar ca și lumea actuală a receptorului să poată fi proiectată în text. În textul artistic, atmosfera apare deci ca rezultat al unei proiecții în dublu sens.

4. Pe tot parcursul său, textul de atmosferă îi actualizează receptorului printr-o serie de semnale, de procedee și de mărci o „convenție instituționalizată“ în legătură cu un univers circumscris spațio-temporal și mai ales afectiv (afectivul putînd avea aici în egală măsură o conotație euforică și una disforică). De exemplu, un capitol din volumul întîi al romanului *La Medeleni* se numește „*Mediul moldovenesc*“, titlul fiind încadrat chiar de autor între semnele citării.

Aceasta din urmă este, poate cea mai importantă caracteristică pragmatică a unui text de atmosferă. Ca orice operă de artă, și literatura de atmosferă transgresează, natural, o serie de convenții, niciodată însă pe acelea privitoare la coordonatele spațio-temporale și afective convenționalizate ale lumii pe care își propune s-o mimeze. Le poate însă transgresa — și uneori este chiar

obligată să o facă — pe acelea referitoare la coordonatele „reale“ istorice și geografice ale lumii evocate. Lumea pe care o înfățișează o creație de atmosferă poate să nu aibă nici un analogon în lumea actuală, dar atît emițătorul cît și receptorul și-o imaginează în mod asemănător; textul nu face altceva decît să le confirme impresia, atitudinea pe care o aveau față de o astfel de lume încă înainte ca lumea să se fi materializat într-o operă literară.

Capitolul II

RETORICĂ

I. Emițător și receptor, lume și text

1. O primă caracteristică ce decurge din retorica particulară a literaturii de atmosferă este necesitatea ca receptorul să participe activ la procesul recreării universului înfățișat în text. O cercetare cum este aceea întreprinsă aici, care vizează o analiză a conținutului conceptului de atmosferă, a mărcilor atmosferei în discursul literar și a mecanismelor ce manifestă aceste mărci configurînd un tip particular de lume, trebuie să înceapă prin urmare cu investigarea relației speciale dintre emițător și receptor pe care o facilitează textele de atmosferă.

Emițătorul și receptorul nu sînt considerați aici indivizi concreți, ci categorii abstracte. Înțelegem prin emițător nu autorul „real" al unei opere, ci acel actant pe care-l reconstituie, al cărui profil îl configurează, receptorul în procesul de lectură, ordonînd o serie de mărci specifice din suprafața textului. În funcție de pragmatica dominantă pentru fiecare receptor și pentru fiecare epocă, în funcție de o serie de factori de natură socioculturală și retorică, caracteristicile emițătorului (înțeles în sensul de mai sus) variază în timp și spațiu. Și, desigur, o afirmație similară este cu atît mai pertinentă în ceea ce privește receptorul. Actantul receptor este funcția (în sens matematic) a unei clase ordonate de indivizi reali și virtuali, de la autor — dedublat în prim receptor al propriei creații prin faptul că își controlează permanent reacțiile la mesaj — pînă la orice cititor potențial, pe care organizarea textului la toate nivelele sale trebuie să îl aibă în vedere.

Orice text se bazează, pe de altă parte, pe o s c h e m ă, funcție a modelelor unui set de texte literar-artistice și/sau a unor texte de tip diferit, cunoscute implicit atît de emițător cît și de receptor. Schema are prin urmare caracter sistemic, este de natură intertextuală și precedă textul. În raport cu schema selectată, textul literar are statutul de variabilă.

2. Textul literar-artistic reconstituie și manifestă o l u m e ; sistemul mărcilor prin care textul manifestă lumea deviind la minimum un nivel în raport cu sistemul lumii. Lumea este aici proiecția abstractă a universului extratextual reconstituit de receptor ca urmare a interpretării (explicite sau implicite) a setului de texte care îi formează orizontul cultural.

Devierea mărcilor ierarhizate în suprafața textului de la izomorfismul lor cu lumea este datorată faptului că mult după ce un Weltanschauung sau un model interpretativ oarecare, deci mult după ce o f o r m ă (în sensul pe care-l dă termenului Luis Hjelmslev *) a încetat de a fi considerată eficientă în emisia textului literar-artistic — act în cursul căruia izomorfismul între sistemul lumii reflectate și sistemul textului care reflectă este, în general, mai clar marcat și, teoretic, mai consecvent decît cel ce se produce la recepție —, ea continuă să acționeze în actul de receptare, pînă în momentul în care își epuizează toate posibilitățile.

În diacronia receptării literare, alterarea în timp a convențiilor antrenează și modificarea sistemului de relații ale receptorului cu textul. Se produce atunci respingerea unui tip textual ce domină la un moment dat din partea receptorilor tipurilor textuale care urmează să domine în perioada imediat următoare. Fenomenul este datorat distrugerii izomorfismului dintre sistemul textului și sistemul lumii extratextuale. Procesul are un caracter gradual nu numai în perspectivă diacronică, ci și în

* Luis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, in "Memoir of the International Journal of American Linguistics", supliment la volumul XIX, 1, Baltimore, 1953.

sincronie. La „polul negativ" se plasează reacția „violentă" a receptorului contra unui tip de texte, receptorul devenind o f u n c ț i e pe care o vor contracta tipuri textuale, adică f u n c t i v i de natură diferită. (Termenii *funcție* și *functiv* au de asemenea aici accepția pe care le-o conferă Luis Hjelmslev *).

3. O altă stare de tensiune importantă pentru definirea actului descris aici se instituie între subsistemele textului literar — indiferent de ierarhia lor — și (sub)-sistemele extratextuale cu care textul se confruntă implicit la fiecare receptare activă (explicită) sau pasivă (aluzivă).

Datorită posibilității de a deschide de fiecare dată noi canale intertextuale, textul îmbogățește orizontul cultural al receptorului, iar receptorul îmbogățește semnificația pe care o proiectează asupra textului în actul de lectură.

Observațiile de pînă acum nu au, firește, un caracter normativ. Nu ne-am propus să prescriem, ci să descriem factorii care contribuie la o comunicare literară adecvată, ca și „piedicile" obiective în realizarea acestui act. Concluzia care se poate trage deocamdată este că strategiile retorice de care uzează textul sînt, la rîndul lor, detectabile la nivelul său de suprafață și îi permit cercetătorului să configureze mai multe clase posibile de receptori, de obicei ierarhizabile.

II. Atmosfera ca lume intermediară

1. Principalul factor care îi permite receptorului să participe la reconstruirea universului specific al unui text de atmosferă este faptul că, departe de a mima „lumea reală", de a construi un analogon al lumii actuale în care (se presupune că) trăiește, la un moment dat, emițătorul și/sau receptorul său, textul de atmosferă mimează o lume fictivă, pe care emițătorul și receptorul și-o i m a-

* *Op. cit.*

ginează sau o rememorează în egală măsură. De aceea, lumea textului de atmosferă se află întotdeauna în prelungirea celei actuale, de care o desparte o frontieră laxă; ceea ce numim generic atmosferă este o categorie de tranziție ce permite trecerea de la actual la imaginat și regăsirea imaginatului în actualitate.

Astfel, la receptarea textului de atmosferă se produce fenomenul pe care Irina Bădescu [*] l-a numit „efect de mit“ : „[. . .] În domeniul interpretării literare mai ales, dar nu numai acolo [. . .], semnul sau limbajul simulat riscă să fie luat drept obiectul referențial pe care-l simulează. De la identificarea naratorului cu autorul, pînă la aceea a unui text cu o ideologie sau cu un mit, evantaiul acestor distorsiuni este imens [. . .] și ar putea constitui el singur un material de studiu dintre cele mai fascinante pentru o eventuală istorie a erorii «optice». Totuși această distorsiune nu este lipsită de interes nici în sine. Nu numai că scoate la iveală caracterul profund simbolic al ficțiunii *precum și* al interpretării ; dar este determinant în special pentru acel fenomen pe care, prin analogie cu efectul de real l-am putea numi *efect de mit*. Caracteristic receptării, efectul de mit ar corespunde unei înțelegeri globale a sensului prin evocare și nu ca rezultat al unei reprezentări complet analizate, ar corespunde unei impresii 'produse de simțurile noastre în contact cu sensul, adică unei 'semiotici subiacente'. (Greimas și Courtès). Acestui efect trebuie să i se atribuie, de exemplu, «miturile literare» sau «miturile științifice» — în realitate, simple reiterări de motive.“ [s.a., I.B.].

2. Lumea textelor de atmosferă nu este deci descrisă, ci aproximată. Caracteristica sa de lume posibilă, „subiectivă“, alternativă celei reale, dar, în același timp,

---

[*] Irina Bădescu, *L'effet de mythe. Réflexions sur les nouvelles de Vasile Voiculescu,* in „Cahiers roumains d'études littéraires“, 3/1982, pp. 120—121.

[**] Algirdas-Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979.

aflată în strînsă dependență de aceasta din urmă, la care receptorul este „amenințat" în permanență să revină, este puternic marcată în structura de suprafață a discursului și imediat sesizată la lectură.

Sublumea de atmosferă a textului este din ce în ce mai „rarefiată" spre exterior ; se marchează în acest mod continuitatea ei cu lumea actuală, absența necesară a „șocului" între structura textului și structura lumii *. De aceea, textul de atmosferă începe cel mai adesea cu sosirea unui personaj (vezi romanul lui Duiliu Zamfirescu *Viața la țară* sau filmele lui Andrzej Wajda *Domnișoarele din Wilno* sau *Pădurea de mesteceni)*. Labilitatea frontierelor care separă sublumea de atmosferă de lumea actuală este o trăsătură ce apare ca urmare a unui mecanism similar celui care a determinat și caracterul aproximat al lumii textului de atmosferă, care este în consecință marcat suplimentar.

În actul de emitere-receptare a textului de atmosferă, relația dintre lumi se prezintă deci, schematic, în felul următor :

lumea ---------- [lumea imaginată de -------- lumea
actuală --------- E și R și mimată în text] ----- de
atmosferă.

Factorul psiho-sociologic cel mai însemnat implicat în receptarea acestora ne pare a fi diferența dintre „ritmul de viață" al receptorului și cel caracteristic lumii textului de atmosferă. Diferit de al lumii actuale, contingente, ritmul în care se derulează „evenimentele" unei lumi de atmosferă e rapid pînă la carusel sau încetinit pînă la imobilitatea tabloului. Textul de atmosferă construiește o lume imuabilă ; de aceea atmosfera și este recunoscută cu ușurință de cititorul secolului XX, care trăiește într-un univers „incert", în permanentă transformare. Pentru un receptor contemporan cu noi,

---

* Termeni introduși de János S. Petöfi într-o serie de articole între care amintim *Modalité et Topic-Comment dans une grammaire textuelle à base logique*, în „Semiotica", 15 : 2 (1975), pp. 121—171.

lumea de atmosferă reprezintă un univers fix, stabil din punct de vedere afectiv, un univers în care „se refugiază“ în momentele de criză și care îl ajută să „se adapteze“ la lumea actuală.

3. Atmosfera este un efect gradual al lumii textului, caracterizat prin zone de intensitate maximă — culminînd cu reduplicarea, la scară redusă, a structurii macrocontextuale într-o efigie — și zone de intensitate minimă. Acestea din urmă sînt situate la periferia sublumii de atmosferă și facilitează interferența acesteia cu celelalte mulțimi textuale.

În romanul *La Medeleni*, această caracteristică este ilustrată, de exemplu, de privirea fugară pe care Monica (venind călare prin lanul de grîu în întîmpinarea lui Dănuț) o schimbă cu Adina (aflată la fereastra unui tren care pornește în direcție opusă) ; aceasta este singura „punere în contact“ a celor două personaje în roman.

Chiar dacă firul narativ al unui text începe sau se termină „în plină atmosferă“, diegeza anticipează, pe parcursul desfășurării lineare a textului, „ieșirea din atmosferă“, sfîrșitul acestei sublumi textuale ; paradoxal, acest procedeu contribuie, la rîndul său, la construirea atmosferei. Un exemplu tipic îl întîlnim în piesa lui J. B. Priestley *Timpul și familia Conway*. Atmosfera din actul întîi, a cărui acțiune se petrece la o aniversare în anul 1918, imediat după terminarea războiului, este risipită în actul al doilea, care proiectează personajele nouăsprezece ani mai tîrziu, tot la o aniversare, într-o lume „realistă“, „brutală“, care a luat locul celei dintîi. Cel de al treilea act, care revine la aceeași noapte aniversară din 1918, în care tinerii continuă să joace „șarade“ și să facă planuri entuziaste pentru viitor, dovedește spectatorului că ceea ce s-a petrecut în actul doi a fost „viziunea“ de o clipă a clarvăzătoarei Kay care își serbează majoratul și care dorește să ajungă scriitoare.

4. Așa ne explicăm de ce mărcile atmosferei se întîlnesc de predilecție în secțiunile cu funcție metatextuală ale unui text, în acele secțiuni prin care discursul — literar sau nu — conștientizează și verbalizează existența

unei lumi, pe care o conectează cu lumile învecinate (în text și în cultură), explicitînd totodată mecanismul conform căruia lumea de atmosferă a fost actualizată de emițător și pe acela care îi permite receptorului s-o reconstituie.

Atmosfera apărînd prin reflectarea unei lumi intermediare, preexistente în mintea cititorului, care o va regăsi în text, discursul de atmosferă permite frecvente incursiuni ale receptorului în lumea actuală, în spațiul extraliterar. Acesta este de altfel principiul său fundamental de funcționare.

O secțiune metatextuală tipică prin ale cărei mărci receptorul (cititor, regizor) reconstituie atmosfera lumii evocate în text este aceea a didascaliilor dintr-un discurs dramatic.

Așa se întîmplă, de exemplu, în următoarea secvență din piesa *Dincolo de zare* a lui Eugene O'Neil, în care toate indicațiile privitoare la locul și la timpul acțiunii fac ca receptorul să se aștepte să ia contact cu o lume de atmosferă, dar această funcție este îndeplinită mai ales de didascaliile subliniate, ce se referă la un timp sau la un spațiu de tranziție :

„Locul acțiunii

Actul I.

Tabloul 1 : *Drumul. Intr-o zi de primăvară. La asfințit.*

Tabloul 2 : În casa fermei. În aceeași noapte.

Actul II. După trei ani.

Tabloul 1 : În casa fermei. Într-o zi de vară, la amiază.

Tabloul 2 : *Pe vîrful unei coline a fermei, de unde se vede marea.* Ziua următoare.

Actul III. După cinci ani.

Tabloul 1 : In casa fermei. *In zorii unei zile de toamnă tîrzie.*

Tabloul 2 : *Drumul. La răsăritul soarelui.*" [s.n., M.N.].

Un alt exemplu concludent este acea categorie specială de texte formată de teatrul românesc interbelic. Majoritatea didascaliilor acestor piese permit reconstituirea unui univers încă familiar oricărui cititor român, de fapt, a unui univers pe care orice receptor îl recu-

noaște ca fiind tipic pentru mediul mic-burghez european din prima jumătate a secolului XX.

Actul întîi al piesei *Ciuta* de Victor Ion Popa se petrece, de exemplu, într-un „salon bătrînesc la Doctor Micu, două intrări", didascalia precizînd în continuare „Cald, vară, după-amiază".

La rîndul său, Tudor Mușatescu, la începutul piesei *Țara fericirii* precizează :

„Biroul lui Emanuel Pecrețeanu, acasă la el. Este o încăpere cu ferestrele spre stradă, într-o casă cu un singur etaj, situată pe o *stradă de mîna a treia a capitalei. De aceea, tot ce se vede pe ferestre are un aspect mai mult provincial.* [...] *Toate aceste obiecte și „detalii" trebuie să creeze „atmosfera" acestei încăperi. O atmosferă de interior burghez, în care nevoia a înlocuit gustul și in care, totuși, plutește o ceață de intelectualitate.* [...] La ridicarea cortinei, toată familia Pecrețeanu se află la masa, care este „pusă" pentru dejun. În capul mesei, cu fața spre public, este instalată soacra [...]." [s.n., M.N.],

în timp ce *Acolo, departe...* de Mircea Ștefănescu debutează cu indicația :

„Odaie în căsuța lui Iancu — așezată la marginea unui oraș de provincie, pe șoseaua națională. Iancu, pensionar — și cu fiul lui, Silviu — ocupă o singură odaie, cealaltă fiind închiriată. Ușa dintre odăi e condamnată, în fața ei e un lavabou, ascuns după un paravan. Lîngă unul din pereții laterali ai odăii e patul lui Silviu, pregătit pentru culcare ; dar deși e șase dimineața, se vede că nimeni n-a dormit în pat. Lîngă celălalt perete lateral e *o canapea bătrînească* din acelea *cu spatele în trifoi*, așternută ca pentru noapte și care servește drept pat lui Iancu. La marginea canapelei sînt rînduite trei scaune care susțin așternutul. În mijlocul odăii e o masă cu trei picioare și, lîngă ea, *un fotoliu bătrînesc și uzat care nu face pereche cu canapeaua.* Deasupra mesei atîrnă lampa din tavan, trasă în jos pînă la refuz. E o lampă de petrol, cu abajur. În peretele din fund e o ușă cu geamuri și perdeluțe albe, care dă în grădiniță, spre care se coboară o treaptă. Peste perdeluțele ușii, un transperant de speteze. În același perete, o fereastră mică, încărcată cu ghivece de flori. Fereastra are transperant de speteze și, deasupra, draperie scurtă din pînză albă de casă. Undeva, un dulap. Deasupra

canapelei, o icoană cu candela aprinsă. *Se simte, în toată această încăpere, nu sărăcia, ci închegarea foarte îngrijită a unui trai foarte modest.* Cînd se deschide ușa, se vor vedea rondurile grădiniței, dincolo de al cărei gard e șoseaua națională care coboară spre bariera orașului. Pe partea cealaltă a șoselei se zăresc crucile strîmbe ale cimitirului." [s.n., M.N.].

Tot în caracteristica clasei de texte, analizate și descrise aici, de a mima o lume intermediară, în spațiul căreia se întîlnesc proiecțiile emițătorului și ale receptorului găsim și explicația faptului că, pentru cititorul român, romanele istorice ale lui Sienkiewicz aparțin literaturii de atmosferă. Atît structura socială pe care o reflectă acestea (ranguri, comportamente, morală etc.), cît și modalitățile de reflectare (apelative, formule de adresare, arhaisme) se aseamănă cu cele din spațiul medieval românesc (în special moldovenesc), cunoscute lectorului român din cronici, dar mai ales din romanele lui Sadoveanu.

III. Atmosfera și orizontul de așteptare

1. Prezența atmosferei este unul dintre motivele care ne fac să revenim, să reluăm (părți dintr-)o carte pe care am mai citit-o, să vedem de mai multe ori un film etc.

Este și ceea ce ne face ca, pe baza cunoștințelor noastre anterioare, să „reconstituim" scenariul unei opere de artă pornind numai de la cîteva detalii.

Faptul că lumea de atmosferă calchiază întotdeauna un model dintr-o lume posibilă, care a ajuns să funcționeze pentru imaginația agentului uman în afara spațiului literaturii (chiar dacă inițial el a cunoscut-o din literatură) face necesare foarte puține semnale pentru ca scenariul unui text de atmosferă să fie actualizat de receptor.

Fenomenul se observă cel mai bine în cazul textelor bazate pe un eveniment „istoric", controlabil, pe care (presupunem că) îl integrează în scenariu. Cititorii parcurg textul în mare parte în așteptarea acelui

„eveniment", despre care știu dinainte că se va petrece și pe care îl proiectează ei înșiși asupra lumii textului în timpul lecturii.

De exemplu, cînd pe lista personajelor din *Rapsodia țiganilor* de Mircea Ștefănescu (a cărei acțiune se petrece la un conac moldovenesc înainte de Unire) întîlnim numele lui Barbu Lăutaru și Franz Liszt, știm dinainte că în piesă va fi evocată și întîlnirea — petrecută în realitate, dar devenită pentru noi aproape o legendă! — a celor două personaje.

Tot astfel, atunci cînd aflăm că romanul *Ivanhoe* de Walter Scott se petrece în timpul domniei lui Richard Inimă-de-Leu, ne așteptăm ca scenariul cărții să cuprindă — după cum se și întîmplă — și întîlnirea regelui cu Robin Hood și cu acele personaje „pitorești" din ceata sa, pe care cititorul le cunoaște cel mai adesea nu direct din cronici sau balade, ci în primul rînd din literatură, film etc.

2. Identificarea lectorului cu lumea particulară pe care o construiește și o manifestă textul, ca și participarea sa activă la reconstituirea acesteia este o condiție hotărîtoare pentru existența atmosferei în literatură. Procesul de identificare nu este, desigur, specific exclusiv actului de emitere-receptare a textelor de atmosferă; el este implicat frecvent în comunicarea mediată de o întreagă serie de clase textuale, care chiar „provoacă" un asemenea proces prin diverse strategii, detectabile la nivel de suprafață. Astfel, se știe că, în literatura „de capă și spadă", și în basme, cititorul se identifică îndeobște cu eroul, în cea de factură polițistă, cu detectivul, dar adesea și cu personajul urmărit etc.

Umorul este de asemenea un stimul folosit de emițător pentru a-l face pe receptor să se implice în reconstituirea lumii. Faptul că acesta își actualizează astfel întreaga lume a acelui text în orice moment ulterior contactului direct cu textul explică prezența umorului într-o categorie largă a textelor de atmosferă. La rîndul său, romanul de factură gotică, literatura fantastică în general, mizează pe „atracția" pe care o exercită

îndeobște asupra unei clase anumite de receptori morbiditatea, supranaturalul etc. În contact cu un astfel de stimul, lectorul își actualizează **în întregime** tipul de lume pe care o manifestă acea categorie de texte și poate compune și el oricînd un scenariu asemănător.

3. Un alt factor generator de atmosferă este **intonația**, modalitate de proiecție a unor structuri latente asupra discursului pe care-l modelează, asigurînd astfel — ca test suprem al autenticității lumii de atmosferă — perenitatea acesteia, posibilitatea de a fi oricînd actualizată. Principiul acesta este enunțat explicit în următorul fragment din volumul al doilea al *Crailor de Curtea-Veche*:

„*Astăzi, după atîția ani, îmi pare că-l mai aud.* Vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce și să-l coboare cu o fericită măiestrie." [s.n., M.N.].

În calitate de trăsătură pragmatică ce caracterizează literatura de atmosferă, identificarea este deci unul dintre factorii care permit „lumii de atmosferă" să se intersecteze cu alte sublumi construite și manifestate în același text; acestea pot contribui, la rîndul lor, la crearea atmosferei, o pot neutraliza, sau i se pot opune.

4. O dată cu sfîrșitul secolului trecut, situația înfățișată sumar mai înainte pare să se fi schimbat. Datorită unei multitudini de factori socioculturali a căror analiză nu ne va preocupa aici, dar dintre care dominantă pare să fie diversitatea și complexitatea discursurilor concrete care îi sînt oferite spre lectură (discursuri care aparțin unor școli, curente, genuri și specii variate, uneori total opuse, alteori interferîndu-se), receptorul de literatură ajunge să își interiorizeze (adesea, fără voie) o retorică potrivit căreia textul trebuie să îi frustreze orizontul de așteptare*. Or, principala caracteristică a literaturii de atmosferă fiind tocmai aceea de a **satisface** orizon-

---

* Termen introdus de Hans Robert Jauss în *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983. Traducere și prefață de Andrei Corbea.

tul de așteptare al cititorului, acesta este momentul dialectic în care textele de atmosferă sînt „respinse“ la lectură.

5. Se poate produce totuși și fenomenul invers. Este posibil ca atmosfera să lipsească dintr-un text în care cititorul se așteaptă să o găsească. Un asemenea orizont de așteptare îi poate fi provocat de titlul operei pe care o va citi (titluri tipice care fac cititorul să se aștepte la un text de atmosferă sînt, de exemplu, *Sfîrșit de veac în București* sau *Scrinul negru* sau oricare dintre titlurile celor patru capitole ale *Crailor de Curtea-Veche* : *Întîmpinarea crailor*, *Cele trei hagialîcuri*, *Spovedanii*, *Asfințitul crailor*), de încadrarea ei prealabilă — provizorie sau eronată ! — într-un anumit curent etc. Reacția receptorului la starea de tensiune ce apare prin frustrarea unui asemenea orizont de așteptare este „angoasa“. Trebuie însă precizat că textele aparținînd acestei din urmă clase nu pot fi emise-receptate decît după ce atît emițătorul cît și receptorul lor și-au însușit — fie și implicit — retorica particulară a textului de atmosferă și modul său specific de funcționare.

6. O altă caracteristică esențială — poate chiar cea mai importantă — a textelor de atmosferă este aceea că reactualizează un univers pe care receptorul l-a cunoscut mediat. Medierea este realizată în general de cronici, legende (fie ele legende istorice, fie „locale“, fie acele legende incluse îndeobște în categoria „legendelor de familie“ etc.), basme, cărți de călătorie etc. De asemenea, receptorul poate regăsi într-un text de atmosferă un univers rezultat din propria sa imaginație : o lume pe care o vede în vis sau o construiește prin reverie sau prin proiecția unei spaime.

În literatura de atmosferă cititorul regăsește astfel totodată datele unei sublumi care, pînă să o descopere evocată în text, avea pentru el calitatea unei experiențe strict personale, structurate însă, chiar și în această calitate, de retorica codului sociocultural dintr-un anume timp și spațiu, căci numai astfel textul (literar-artistic sau nu), deci proiecția prin discurs a unei anumite lumi,

poate fi transmis, comunicat, adică materializat. Această lume este copilăria, adolescența, iubirea, „descoperirea unei lumi noi“ etc. Și într-un asemenea caz — în care receptorul cunoaște deci lumea construită în text dintr-o experiență anterioară proprie (exemplul cel mai concludent în acest sens este, desigur, copilăria) — există totuși o mediere între datele lumii extratextuale cu care receptorul a luat contact direct și datele „surogatului“ acesteia realizat în text, și anume acea mediere ce se obține prin trecerea timpului.

7. Concluzia care decurge din remarcile de pînă acum este aceea că, de regulă, o operă literară nu poate fi recunoscută ca text de atmosferă decît după apariția — și receptarea — unui șir întreg de texte (cronici, cărți și jurnale de călătorie, tablouri și filme „de epocă“, „exotice“ etc.) ce și-au propus să reconstituie în mod „obiectiv“, cvasi-realist lumea pe care o înfățișează. Receptînd un număr mare de astfel de texte, cititorul va putea să „esențializeze“ datorită competenței sale de lectură, trăsăturile unui anume tip de lume, pe care o va recunoaște deci cu ușurință atunci cînd va întîlni elementele sale componente reordonate într-un text literar dintr-o perspectivă diferită, „subiectivă“.

Excepție de la această „regulă“ fac, poate, numai textele care mimează universul copilăriei și al adolescenței, care evocă, o epocă *trăită* de emițător și receptor ; aceasta este însă caracterizată de reguli de percepție cvasi-universal valabile, este o epocă la care, pe măsură ce înaintează în vîrstă, indivizii se raportează într-un mod mai mult sau mai puțin asemănător, cuprinși de un sentiment pe care ne-am obișnuit să-l numim „nostalgie“.

Drept consecință a necesității ca receptorul să participe la construirea lumii de atmosferă dintr-o creație literară, sistemul care generează textul este un sistem deschis.

Deschiderea sistemului generativ este contracarată însă de caracterul în mod obligatoriu „închis“ al lumii pe care o manifestă textul, lume bazată pe un număr finit de elemente.

IV. Actul de textualizare și strategia implicării receptorului

1. Într-un text de atmosferă, emițătorul evocă, iar receptorul reconstituie o lume. Adesea, cel care își asumă actul reconstituirii este un personaj marcat în text; acesta este însă, în primul rînd, o dedublare, o proiecție a receptorului.

Pentru a înfățișa modalitatea în care *artele poetice* ale literaturii de atmosferă își asumă propria receptare s-ar potrivi observațiile lui P. A. Viazemski din *În loc de prefață la 'Fîntîna din Bahcisarai'* * : „[...] potrivit obiceiului romanticilor, și aici acțiunea de-abia se mai percepe, și cititorul trebuie să se transforme într-un fel de calfă a autorului, o calfă pricepută care să ducă la bun sfîrșit ceea ce a început acesta din urmă. [...] Arhitectul romantic lasă la bunul plac al fiecăruia dispunerea și construcția clădirii, castelul său eteric este fără plan și fără temelie."

Prezumția aceasta este însă doar un truc. Cititorul se transformă, într-adevăr, „într-un fel de calfă a autorului, [avînd rolul de a] duce la bun sfîrșit ceea ce a început acesta din urmă". Oricît ar părea însă de „eteric", „castelul" proiectat de autor are și „plan" și „temelie". Atîta numai, că acestea sînt bine mascate. „Bunul plac" al cititorului este dirijat în permanență.

Atmosfera în literatură apare ca rezultat al lecturii textului printr-o succesiune de filtre care își au originea în universul receptorului anterior contactului cu textul. Recunoscînd datele esențiale ale unei astfel de lumi, receptorul se va putea apoi implica imediat, încă în timpul lecturii, în procesul recreării, reconstituirii lumii evocate în textul de atmosferă.

---

* Piotr Andreevici Viazemski, *În loc de prefață la „Fîntîna din Bahcisarai" sau Dialogul dintre editor și clasicul de prin părțile Viborgului ori din insula Visilienski*, în „Arte poetice — Romantismul", coordonarea volumului : Angela Ion, Studiu introductiv : Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1982, p. 702.

2. Atmosfera este o calitate ce „se transmite“ de la un discurs la altul. Este un fapt atît de obișnuit ca discursurile cu un anumit scenariu (ale cărui date esențiale le cunoaște dinainte sau le presupune cu mai multă sau mai puțină exactitate) și încadrate în anumite coordonate spațio-temporale să aibă atmosferă (pentru că discursurile cu un scenariu asemănător receptate anterior se caracterizau prin atmosferă, iar receptorul „a învățat modelul“ !), încît receptorul suplinește adesea el însuși absența atmosferei în asemenea discursuri ; el ajunge la acest rezultat modelînd lumea textului pe care-l receptează printr-o structură (stocată în orizontul său cultural) care generează atmosfera. Într-un astfel de caz, este vorba, desigur, de o atmosferă care ține de idiolect. Personajul Don Quijote, care — în ciuda tuturor semnalelor contrarii — se raportează la evenimentele lumii înconjurătoare potrivit scenariului romanelor cavalerești, implicîndu-se în lume ca într-un asemenea roman, reprezintă un caz tipic, reflectat într-un text care, și din această cauză, are statutul unei *arte poetice*.

3. Pe de altă parte, povestirea *Trandafirul și inelul*, sau *Istoria Prințului Giglio și a Prințului Bulbo* de William Makepiece Thackeray, parodie a scenariului, a emblemelor și a substanței basmului, are ca subtitlu indicația *O pantomimă la gura sobei pentru copiii mari și mici*. Inserată într-un text care asumă pe întregul parcurs al desfășurării sale lineare, a fi anti-atmosferă — deci într-un text ce demontează, ce „denunță“ în mod programatic mecanismul construirii atmosferei —, această precizare cu valoare metatextuală este simptomatică pentru caracteristicile actului de emitere-receptare a literaturii de atmosferă. Implicația subtitlului este deci că receptorul cunoaște (1) condițiile pragmatice ale comunicării unui text de atmosferă — *la gura sobei* —, îi cunoaște (2) scenariul, mecanismul de funcționare — *pantomimă* —, care este construit în așa fel încît să antreneze o categorie foarte largă de receptori — *copiii mari și mici* — în reconstituirea lumii evocate. Din punctul de vedere discutat aici, o altă implicație a subtitlului este totodată



aceea că (4) receptorii adulţi se raportează la lumea unui text de atmosferă într-un mod similar celui în care o fac copiii.

4. Ajungem astfel la concluzia că actul de comunicare al literaturii de atmosferă împărtăşeşte cu acela al altor categorii de texte caracteristica de j o c. Potrivit definiţiei demult celebre a lui Johan Huizinga *, „Jocul este o acţiune care se desfăşoară înlăuntrul unor anumite limite de loc, de timp şi de sens, într-o ordine vizibilă, după reguli acceptate de bunăvoie, şi în afara sferei utilităţii sau necesităţii materiale. Starea de spirit a jocului este cea a distragerii şi a extazului, fie sacru, fie doar festiv, şi fie că jocul este consacrare sau divertisment. Acţiunea este însoţită de simţăminte de înălţare şi de încordare şi aduce cu sine voioşie şi destindere."

În jocul emiţătorului cu receptorul, miza este textul ce rezultă din reconstituirea lumii actualizate prin discurs. Un astfel de joc poate să fie caracterizat de observaţiile următoare, de asemenea celebre, ale lui Roger Caillois ** : „Gratuitatea fundamentală a jocului [...] îţi permite să te dărui jocului", le permite prin urmare partenerilor să se implice în joc d e d r a g u l j o c u l u i.

O serie dintre observaţiile lui Caillois par să vizeze de altfel în mod direct atît comunicarea mediată artistic, cît şi caracteristicile lumii astfel construite : „Multe jocuri nu comportă reguli. Astfel, nu există reguli, sau cel puţin ele nu sînt fixe şi rigide, la jocul cu păpuşa, de-a soldaţii, de-a hoţii şi jandarmii, de-a caii, de-a locomotiva, de-a avionul, în general la jocuri care presupun o improvizaţie liberă şi la care principala atracţie vine din plăcerea de a juca un rol, de a se purta *ca şi cum* ar fi cineva, sau chiar ceva, o maşină de exemplu. În ciuda caracterului paradoxal al afirmaţiei, aş spune că aici,

---

* Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 215. Traducere de H. R. Radian.

** Roger Caillois, *Jocurile şi oamenii*, în „Eseuri despre imaginaţie", Bucureşti, Editura Univers, 1975. Traducere de Viorel Grecu.

ficțiunea, sentimentul acelui *ca și cum* înlocuiește regula și îndeplinește exact aceeași funcție. Prin ea însăși, regula creează o ficțiune.

[...]

Cuvîntul joc mai înseamnă și stilul, maniera unui interpret, muzician sau actor, adică trăsăturile originale care deosebesc de alții, felul său de a cînta la un instrument sau de a interpreta un rol. Legat de text sau de partitură, el nu rămîne mai puțin liber, într-o oarecare măsură, de a-și manifesta personalitatea prin inimitabile nuanțe sau variațiuni.

Termenul de joc combină în acest caz ideile de limite, de libertate și de invenții.

[...] jocurile de imitație și iluzionismul prefigurează artele spectacolului.

[...] cum nu este o constrîngere și nu se menține decît prin plăcerea pe care o procură, el rămîne la discreția plictiselii, a sațietății sau a unei simple schimbări de dispoziție."

Caracteristica detaliată în ultimul paragraf citat vizează, desigur, cu preponderență receptorul. Firește însă că discursul care mediază actul de comunicare între emițător și receptor permite de asemenea reconstituirea atitudinii emițătorului — a actantului implicat în acest tip de comunicare și nu a autorului ca individ „real" ! — față de lumea pe care o evocă.

5. O trăsătură importantă a literaturii de atmosferă este faptul că vocea auctorială mimează perspectiva personajelor, în raport cu care nu este decît cu foarte puțin mai „obiectivă" ; în textele de atmosferă, cititorul este confruntat cel mai adesea cu fenomenul f a l s e i o b i e c t i v i t ă ț i — este ceea ce îi permite receptorului să se implice în actul de re-creație. În ceea ce privește, de exemplu, romanul *La Medeleni*, știm încă de la sfîrșitul volumului al doilea că naratorul implicit al cărții este Dănuț, care, scriind romanul, încearcă să recupereze atmosfera copilăriei și a vacanțelor din casa părintească în clipa în care e pe punctul să le piardă. Este de altfel simptomatic că primele proiecte ale lui Dănuț de a scrie

cartea copilăriei și adolescenței sale datează din momentul în care se desparte definitiv de această perioadă a vieții (se îndrăgostește de Monica și termină liceul), iar hotărîrea definitivă o ia după moartea Olguței, atunci cînd se desparte pentru totdeauna de moșia Medeleni, pe care a vîndut-o :

„Dănuț vînduse Medelenii, prin el vor trăi.

[...] Trecutul era în el, viu, proaspăt, ca un viitor. Va scrie romanul Medelenilor, luîndu-și astfel revanșa asupra vieții. Olguța va fi din nou alături de ei...".

Caracteristic pentru toată literatura de atmosferă este faptul că a c t u l s c r i i t u r i i a s u m ă t o t d e a u n a c ă m i m e a z ă a c t u l t r ă i r i i s u b i e c t i v e. Trăirea subiectivă reprezintă deci etapa intermediară ce mijlocește trecerea de la planul referențial (al evenimentelor „propriu-zise", „reale") la reflectarea lor în planul scriiturii, fiind deopotrivă — condiție sine qua non ! — suprapusă amîndurora.

Motivația „realistă" a evenimentelor o dublează aproape întotdeauna în astfel de texte pe aceea care generează atmosfera. Paradoxal, tocmai acest cvasirealism contribuie să îi confere lumii de atmosferă statutul de lume posibilă. Căci retorica cu care este obișnuit receptorul — chiar dacă majoritatea textelor cu care ia contact nu fac decît să devieze de la ea — este totuși o retorică (ce se vrea) realistă.

6. Cu scopul de a crea un simulacru de „obiectivitate" — condiție de verosimil și, în același timp, de viabilitate a lumii reconstituite, ce asigură caracterul lizibil al cărții —, în romanele istorice de factură romantică, naratorul este adesea omniscient, conștiința care reflectă este o ipostază clar marcată în text a vocii auctoriale. Asemenea texte își asigură implicarea receptorului folosind formule de tipul „vechea noastră cunoștință", „eroul nostru", „personajul X, pe care sperăm că cititorul nu l-a dat uitării cu totul", „îi rugăm pe cititorii noștri să ne permită o digresiune" etc., ce funcționează ca embleme ale participării lectorului la reconstituirea lumii. Omnisciența naratorului este contrabalansată, pe de altă

parte, atît prin integrarea în text a unor provestiri redate în stilul direct de personaje sau redate de naratorul de ordinul I (vocea auctorială) în stilul indirect liber (mimînd deci adesea perspectiva personajelor), cît și prin faptul că eul auctorial se identifică, în mod oblic însă asumat, cu lumea evocată.

O indică, de exemplu, toată seria modalizatorilor (intensificatori, calificative, augmentative, întrebări și pauze retorice etc.) din următorul fragment aparținînd romanului *Potopul* de Henryk Sienkiewicz :

„Regele se îngrijoră.

A doua zi, după ce porniră la drum, îi făcu semn lui Kmicic să se apropie.

— Unde ai fost polcovnic ? îl întrebă regele pe neașteptate.

Se așternu tăcerea.

Kmicic se lupta cu el însuși ; ardea de dorința să descalece, să cadă la picioarele regelui și să lepede povara care-l apăsa, să-i spună adevărul.

Dar se gîndi cu groază ce volbură va stîrni numele lui, mai ales după scrisoarea prințului Boguslaw Radziwill.

El, odinioară mîna dreaptă a prințului voievod de Wilno, care sprijinise stăpînirea acestuia, ajutîndu-l să zdrobească steagurile răzvrătite și rămînîndu-i alături în trădare, el, cel bănuit și învinuit de cea mai cumplită nelegiuire, încercarea de a-l răpi pe rege, avea să izbutească oare să-l convingă pe Jan Kazimierz, pe episcopi și pe senatori, că se îndreptase, recunoscuse și își plătise greșelile cu sînge ?... Cum se putea să-și dovedească adevăratele simțăminte, ce *argumenta* putea să aducă afară de vorbe goale ?...

Vinile de altădată îl urmăreau mereu neînduplecate, cum urmăresc cîinii ațîțați fiara în bungetul pădurii.

De aceea se hotărî să tacă.

În același timp, simțea o silă nespusă față de orice minciuni. Putea oare să arunce praf în ochii acestui stăpîn pe care-l iubea cu toată puterea sufletului, să-l înșele spunîndu-i lucruri născocite ?

Simțea că nu e în stare de una ca asta."

7. În genere, în textele de atmosferă, omnisciența naratorului este omnisciența unui (fost) martor, devenit

obiectiv prin distanța în timp care s-a scurs de la evenimentele relatate și prin faptul că, știind ce s-a petrecut ulterior, poate să își clarifice mobilurile ce au animat lumea pe care o evocă. Distanța în timp este dublată adesea de distanța în spațiu ; în orice caz, între momentul în care emițătorul marcat în text a făcut parte din mulțimea evocată și momentul evocării, actantul a luat contact și cu alte lumi, ceea ce îi permite suprapunerea în discurs a obiectivității actului iterativ peste subiectivitatea caracteristică în mod necesar performativului.

În capitolul intitulat *Haydée* din romanul *Contele de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas, o lume exotică (pașalîcul din Janina) e adusă în fața unui personaj curios (Albert) de un fost insider al acestei lumi (Haydée), de un personaj care a aparținut acestei mulțimi în copilărie, după care a părăsit-o fizic, dar o „poartă cu el" permanent, reconstituind-o oriunde se duce, prin costum, decor, mentalitate, povestire. Haydée, personajul care relatează prima sa copilărie, drama provocată de trădare și moartea tatălui său, a fost martor la evenimentele pe care le evocă în calitate de actor investit cu rolul de Pacient.

În romanul *La răscruce de vînturi,* de Emily Brontë, Lockwood, narator de ordinul I, spune despre Nelly Dean, narator de ordinul II, martor la majoritatea evenimentelor pe care le relatează, că este o povestitoare excelentă, al cărei stil nu are nevoie să fie îmbunătățit. La sfîrșitul narațiunii, după ce micuța Catherine se căsătorește cu Linton Heathcliff și se mută la Wuthering Heights, Nelly Dean, care nu a mai putut asista *de visu* la desfășurarea evenimentelor, apelează adesea în relatarea sa la mărturia slujnicei Zillah, ale cărei intruziuni în povestire le redă uneori la stilul direct, alteori la stilul indirect. În romanul Emilyei Brontë, lumii de atmosferă i se conferă credibilitate prin interferența complexă a relatărilor a trei naratori intratextuali : chiriașul Lockwood, menajera Nelly Dean, slujnica Zillah (și chiar personajele înseîe, al căror discurs direct este deseori intercalat în povestire, acești actanți avînd atunci un statut echivalent cu al ultimului narator menționat).

Într-o categorie largă a textelor de atmosferă, martorul aparține lumii mitice. Aceasta face parte integrantă din macrolumea evocată în text, astfel încît, în mod paradoxal, invocarea unui actant care să-i aparțină conferă pentru receptor un plus de verosimil lumii actualizate. Exemplul următor din *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu reprezintă un caz tipic :

„Acea minune s-a făptuit în vremea veche, fiind o strămoașă a noastră aici trăitoare la acest han."

8. Categorie de adîncime indispensabilă oricărei lumi de atmosferă, m a r t o r i i sînt însă prezenți și în romanele istorice. Sînt fie personajele cu rol de corifeu, fie fragmentele de cronici inserate ca atare (citate însoțite sau nu de comentarii) sau la modul aluziv. Lumea reconstituită în romanele istorice îndeplinește astfel nu numai condiția de verosimil, ci și pe cea de veridicitate, este o lume posibilă, alternativă celei actuale.

9. Pentru ca lumea evocată sau reconstituită într-un text să fie receptată c a l u m e d e a t m o s f e r ă este, pe de altă parte, necesar ca în structura de suprafață a discursului să se indice faptul că „experiențele", „evenimentele" înfățișate în text au fost repetate de mai multe ori în mod asemănător. O multitudine de variante sînt posibile : (a) personajele să facă ce au făcut strămoșii (sau să vină în locurile unde au trăit strămoșii, sau în care a existat o lume ale cărei coordonate le cunosc) ; (b) personajele să facă din nou ceea ce au făcut într-o perioadă anterioară a existenței sau (c) să anticipeze existența în lumea actuală a unei lumi căreia-i cunosc coordonatele din literatură, artă etc.

În sensul celor de mai sus sînt simptomatice exemplele din *Hanul Ancuței* de Sadoveanu pe care le redăm în continuare :

„Aha ! vorbi comisul, iaca așa rîncheza și rîdea iapa cea bătrînă... Acu, ea cine știe, poate-i ochi ori dinte de lup — dar rîsul ei tot trăiește și se sperie de el altă Ancuță."

„Am moștenit-o [pricina] de la părintele meu [. . .] și tare mă tem c-am s-o las și eu moștenire copiilor mei [. . .]. Căci pricina noastră de judecată a pornit, cinstite boierule, dinainte de

Vodă Calimah. S-au avut înfățișare și s-au dus la divanuri rînduri-rînduri de oameni și s-au făcut cercetări și hotarnice, și s-au cerut mărturii cu jurămînt și-au murit unii din neamul nostru, judecîndu-se și s-au născut alții, tot pentru judecată și iată, nici în zilele mele nu s-a găsit încă dreptatea."

„Iar izbucni în surlă chemarea de demult. O simțeam în mine ca o bătaie de inimă a oamenilor care au fost și nu mai sînt pe acest pămînt. Auzeam pentru întîia oară cîntecul acesta al pămîntului."

De asemenea, în piesa lui Thornton Wilder *Orașul nostru*, acțiunea actului al doilea începe la fel cu aceea din actul întîi : sosesc lăptarul și băiatul care împarte ziarele, se aude trecînd trenul de ora 5 : 45, iar Regizorul subliniază prin vorbire caracterul repetitiv al tuturor „evenimentelor", atît al celor mărunte, cotidiene, cît și al celor esențiale pentru existența oricărui agent uman (creșterea, căsătoria, moartea).

10. În spațiul textului de atmosferă se întîlnesc astfel proiecțiile emițătorului cu cele ale receptorului.

Pentru că o caracteristică esențială a textelor de atmosferă este suprapunerea atitudinii subiective și a celei obiective față de același „eveniment".

Aceleiași strategii discursive i se subordonează, de pildă, și invitația pe care în actul doi al piesei lui Thornton Wilder *Orașul nostru* personajul numit Regizorul o adresează spectatorilor de a-și aminti de propriile lor experiențe din tinerețe, pentru a putea reconstitui mai ușor scena de dragoste dintre Emily și George.

11. De obicei, didascaliile sînt inserate dintr-o perspectivă omniscientă. În unele texte dramatice de atmosferă întîlnim însă și procedeul inedit ca emițătorul să mimeze perspectiva spectatorilor, să asume că nu știe mai mult decît aceștia, decît poate conchide ca urmare a unei percepții din afară. Astfel, în piesa lui Michel de Ghelderode *Escurial* întîlnim următoarea indicație de regie :

„În timp ce Folial, copleșit, *pare-se*, de greutatea coroanei și a sceptrului, suie cu greu treptele, regele își pune pe cap scufia de nebun și ia în mînă sceptrul bufonului [. . .]" [s.n., t.n., M.N.].

Este marcată astfel totodată pentru cititor apartenența Bufonului și a mulțimii pe care o actualizează această secvență la o lume ce se plasează la frontiera dintre două sublumi textuale, lume ce, prin participarea receptorului — obligat să își conștientizeze percepțiile subiective — construiește atmosfera în acest text.

Este cu atît mai important (1) faptul că o astfel de lume este actualizată în momentul schimbării explicite a rolurilor (deci într-o secvență în care predomină funcția metatextuală) și (2) că schimbarea nu se produce în totalitate : cele două personaje nu se identifică mecanic, pînă la ultimele consecințe fiecare cu rolul celuilalt. În cadrul teatrului în teatru, în cadrul farsei tragice pe care i-o propune Regele, Bufonul nu poate să-și părăsească total vechea identitate și să o asume în mod verosimil pe cea nouă ; i-a spus-o de altfel și Regele, partenerul său de joc, în secvența anterioară a discursului :

„N-ai știut să profiți de farsa ta, nu... Sau trebuia să mă strîngi de gît, și n-ai fost omul care te-am crezut. Sau trebuia să-ți continui jocul și n-ai fost artistul pe care-l credeam". [t. n., M. N.].

Tot o secvență ce marchează la lectură complicitatea asumată a emițătorului textului dramatic cu receptorul său — complicitate de care, indiferent de formula pe care o adoptă punerea în scenă, regizorul prezumptiv trebuie neapărat să țină seama, pentru că principala strategie a dramaturgului se bazează pe implicarea spectatorului în actul de comunicare — este și următoarea didascalie cu care se deschide actul III din *Take, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa :

„[...] E seară lăsată, și cu ea o dată, liniștea aceea cuminte, caldă și primitoare, a tîrgurilor noastre, în care inima se topește ca o apă și se prefiră încet-încet de tot în larg, în cer, în noapte. Bătrînii, cu ochii duși, cîntă ceva, destul de încet și de amărît, cum ar fi — știu eu ? — poate acel dureros cîntec ce este „Ada-ida-vavălă"...".

12. Receptorii angajați în actul de comunicare pe care-l mijlocește spectacolul dramatic — pe care-l vizionează din sală sau pe care și-l imaginează ca lectori! — participă activ la reconstituirea lumii actualizate de emițător aplicînd peste emblemele verbale din care se constituie această lume — care li se dă în stadiul de virtualitate — propriul lor model mental. Astfel în *Orașul nostru* ei transpun lumea din Grover's Corners dintr-o virtualitate într-o realitate. Desigur, o realitate subiectivă, pentru că, deși toți receptorii se implică simultan în actul reconstituirii, fiecare îl realizează individual, putînd adăuga o serie de detalii personale la modelul general.

Absența decorului are, în aceeași piesă funcția de a sublinia caracterul de lume evocată al orașului Grover's Corners, de lume (în cea mai mare parte) dispărută, pe care receptorul urmează să și-o amintească sau s-o reconstituie din povestirea altora și actualizîndu-și datele stocate în propriul orizont cultural. Pentru că o asemenea lume a dispărut ca materialitate din actualitatea receptorului, desigur că acesta nu îi poate ține minte toate detaliile, după cum nici Regizorul nu i le poate da, cu atît mai mult cu cît se presupune că majoritatea zdrobitoare a receptorilor se situează și la o depărtare în spațiu față de această lume plasată în New Hampshire. Fiind vorba despre o lume pe care și-o amintește, de o lume care îi este evocată, spectatorul are nevoie de un ghid în actul reconstituirii. Rolul Regizorului, se va dovedi la sfîrșitul piesei, este acela de a conduce receptorul nu — așa cum ar părea la prima vedere — printr-o lume necunoscută, ci printr-o lume pe care spectatorul a uitat-o, deși o cunoaște bine, de a-i ajuta pe spectatori să actualizeze această lume care se va dovedi că este propria lor existență.

13. În punerea în scenă a dramei *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri semnată de Anca Ovanez-Doroșenco la Naționalul bucureștean, în stagiunea 1984—1985, încă de la intrarea primilor spectatori în sală, Ciubăr-Vodă

se află pe scena al cărei aproape unic decor sînt o serie de practicabile multifuncționale. La sfîrșitul spectacolului, piesa începe să se deruleze de la capăt, materializînd ideea exprimată de lozinca „Regele a murit! Trăiască regele!“ : cei doi plăieși Limbă-Dulce și Jumătate își rostesc din nou replicile de la început, despre vînătoarea domnească și despre un Ciubăr-Vodă — același sau altul — aflat printre curteni. Această strategie regizorală poate fi interpretată (1) ca o derulare de la început a aceleiași piese, ce continuă la infinit, deci ca o reconstituire artistică a dramei după ce în „realitate“ s-a încheiat, ceea ce ar putea fi un indiciu al unei atmosfere posibile — căutate explicit și, de altfel, regăsibile, pe alocuri, în spectacol ; sau (2) ca o nouă derulare în „realitatea“ oglindită în piesă a aceluiași scenariu, cu aceleași personaje dinainte și cu altele : cei ce nu au murit în timpul domniei lui Despot și cei care vor apărea într-o posibilă dramă viitoare, în timpul domniei lui Tomșa, dramă ale cărei date spectatorul le cunoaște, de acum, deci nu are nevoie decît de impulsul inițial pentru a o genera.

14. Suspense-ul este de asemenea un mijloc de construire a atmosferei pentru că, întîrziind „rezolvarea“ conflictelor, asigură implicarea receptorului în lumea pe care o manifestă textul. Acesta este motivul principal pentru care în literatura de atmosferă, conflictul, drama propriu-zisă își pierde importanța pentru receptor, pe care îl preocupă nu c e s-a întîmplat în continuare, ci m o d a l i t a t e a în care s-au desfășurat evenimentele.

Este propriu textelor de atmosferă faptul că receptorul nu își va regăsi total identitatea sa „reală“ decît treptat și numai la un timp după ce contactul său cu textul s-a încheiat definitiv. Nu și-o va regăsi în intregime, redevenind un individ uman asemănător celui din afara actului de comunicare la care a luat parte, nici în pauzele spectacolului sau în pauzele de lectură, adesea „programate“, intenționat de strategia discursivă a emițătorului, cu scopul ca proiecțiile textului pe „ecranul“ din mintea receptorului să continue. Un indiciu în acest

sens se întîlnește în epilogul piesei *Marco Milionul* de Eugene O'Neil, care, chiar dacă nu este (deocamdată ?) o piesă de atmosferă, arată că spectatorul își păstrează identitatea pe care i-a conferit-o spectacolul la care a asistat chiar și după terminarea acestuia, făcîndu-l să se încadreze în lumea extratextuală cu unele dificultăți, dacă nu pentru sine, cel puțin pentru indivizii care deși au participat la actul de comunicare nu au reușit să se identifice cu lumea pe care a actualizat-o spectacolul dramatic :

„Piesa s-a sfîrșit, în sală luminile se aprind strălucitoare. Dintr-un fotoliu situat la marginea primului rînd, un bărbat se ridică, își duce mîna la gură pentru a ascunde un căscat, își întinde picioarele ca și cum i-ar fi înțepenite de atîta ședere, își ia pălăria de sub fotoliu și pornește încet spre ieșire, amestecîndu-se cu ceilalți spectatori. Cu toate că nu se deosebește întru nimic de ei prin purtare, înfățișarea lui stîrnește comentarii și mirare, căci e îmbrăcat ca un negustor venețian de la finele secolului al XIII-lea. De fapt, nu e nimeni altul decît Marco Polo, care pare *puțin cam somnoros, nițeluș cam intrigat și destul de iritat, deoarece, în mod involuntar, mintea lui mai stăruie o clipă asupra spectacolului care tocmai s-a terminat*. Pare că nu-și dă seama cîtuși de puțin că este anacronic și, fără a se sinchisi de nimic, înaintează în pas cu mulțimea în care s-a integrat. Cînd ajunge în foaier, chipul lui se înseninează, căci a alungat toate amintirile tulburătoare lăsate de acțiunea ce s-a desfășurat pe scenă. Zarva, luminile străzii, îl readuc la realitate. Nerăbdător, își așteaptă automobilul, aruncînd în dreapta și în stînga ochii asupra persoanelor din grupurile din jur, măsurîndu-le cu o căutătură impersonală, speculativă, cu acea demnitate impasibilă a omului care se simte stăpîn pe situația ce și-a făurit în lume. Mașina lui, o limuzină modernă, luxoasă, trage la bordură. Sprinten, se urcă în spate, portiera e trîntită, mașina se depărtează intrînd în fluxul circulației, iar Marco Polo, respirînd ușurat și mulțumit de ambianța generală plăcută, își reia viața". [s. n., M. N.].

Textul lui O'Neil demonstrează că personajul Marco Polo din *Epilog* este o altă dramatis persona, un alt „actor" decît personajul Marco Polo din piesa *Marco Milio-*

nul, chiar dacă ambele aceste proiecţii sînt „materializate“, „încarnate“ de acelaşi individ (actorul distribuit în acest rol), îmbrăcate la fel etc. Marco Polo din *Epilog* este un individ din sală care s-a „regăsit“ în personajul din spectacol, s-a putut identifica cu el şi cu lumea pe care a actualizat-o, iar acest proces de integrare continuă şi după ce cortina a căzut. Marco Polo cel din *Epilog* are numai chipul şi hainele lui Marco Polo de pe scenă, locul său este în sală, printre ceilalţi spectatori, apoi în oraşul în care trăiesc aceştia, într-o limuzină asemănătoare cu ale lor etc.

15. Observaţiile de mai sus rămîn valabile, deşi receptarea unui text de atmosferă este, cum s-a arătat, un du-te-vino permanent între mai multe lumi concentrice. Aceasta pentru că lumea situată cel mai în afară, cercul care le înglobează pe toate celelalte nu este niciodată lumea noastră actuală, lumea „de fiecare zi“, este totuşi o mulţime situată în interiorul actului de comunicare, este o lume care a luat fiinţă ca urmare a performării acestui act.

V. Atmosfera ca proiecţie a subiectivităţii

1. Paradoxul atmosferei este de a fi percepută, conştientizată (şi deci şi verbalizată) mai ales — dacă nu chiar exclusiv — în calitate de proiecţie. (1) Proiecţie în viitor — anticipare a atmosferei dintr-o anumită împrejurare, ale cărei date agentul uman le cunoaşte parţial dinainte, din propria experienţă sau din relatările altora ; (2) proiecţie în prezent a atmosferei unor „evenimente“ din trecut, la care agentul uman a luat parte sau care i-au fost povestite, „evenimente“ pe care apoi le reconstituie mental sau le exprimă printr-un text artistic ; sau, în sfîrşit (3) proiecţie în spaţiul actual al agentului uman a unei lumi „îndepărtate“ sau inaccesibile. Agentul uman (consideră că) se integrează unei lumi ce are pentru el statutul unei lumi generatoare de atmosferă ori de cîte ori participă — să spunem —

la un dineu pentru care au fost scoase la iveală vesela și argintăria moștenite de familie de mai multe generații. Într-un astfel de caz, proiecțiile lumilor din trecut, pentru actualizarea cărora vesela, argintăria, eventual chiar și sufrageria „veche" a casei, servesc drept semnal, se suprapun peste lumea actuală în care sînt integrați indivizii în afara acestui „eveniment". În consecință, lumea actuală își pierde din „importanță" devenind, din perspectiva subiectivă a agenților umani implicați în acel eveniment sau în acea împrejurare, ea însăși o p r o i e c ț i e, cu un statut echivalent cu al celorlalte; de fapt, lumea actuală își pierde din importanță tocmai pe măsură ce vreuna dintre celelalte lumi — în calitate de structură modelatoare a comportamentului (de exemplu, „protocolul" asociat dineului) — devine importantă la un moment dat.

2. Fiind rezultatul viziunii „subiective" a agentului uman asupra lumii actuale, mulțimea pe care o actualizează un text de atmosferă este adesea populată de personaje care manifestă tendințe de a l i e n a r e. Sînt personaje care „se droghează" — cu stupefiante, cu lecturi sau vise —, care au fost deocheate" sau au suferit o altă influență malefică (de pildă, o boală) ce i-a marcat definitiv sau doar pentru un timp, sînt personaje care cred în vise, profeții, eresuri. Ca o consecință imediată, verosimilă, a acestui fenomen, în textele de atmosferă întîlnim pe alocuri personaje care duc o existență factice, în care se refugiază ca o compensație a frustrării provocate de lumea „reală". În *Joseph Balsamo* de Alexandre Dumas viața factice este o stare de transă care se obține ca efect al hipnozei; în *Contele de Monte-Cristo* de același autor reveria e o consecință a drogului.

Interferența proiecțiilor mai multor lumi (ale lumilor în care personajul a trăit și ale celor despre care a citit și care le modelează pe cele dintîi), care are repercursiuni asupra percepției „obiective", detașate a realității, îl face pe Sir Audrey de Vere, personajul nuvelei *Remember* de Mateiu I. Caragiale, să ducă o existență „ciudată", transgresînd frontierele „obiective" ale „realității" să

aparţină simultan mai multor lumi posibile. Aceşti factori influenţează şi percepţia naratorului, care îndeplineşte rolul de o b s e r v a t o r, outsider în raport cu lumea / lumile lui Sir Audrey :

„Atît am putut afla din viaţa lui : că *văzuse multe, cutreierînd mări şi ţări şi că citise şi mai multe, prea multe chiar,* pentru anii lui, *fiind fost cu putinţă să fi amestecat ce văzuse cu ce citise,* sau *să fi privit ce văzuse prin geamul înşelător al citirii,* care laolaltă cu bogăţia *îi cam sucise capul,* deşi, de la fire, avea judecata limpede şi rece. Aşa, de pildă, *am înţeles că se îndeletnicea cu cercetări oculte* îndrăzneţe, pentru cari era hărăzit, pe lîngă o înclinare înnăscută rară, şi cu cea mai uimitoare pregătire. *Părea chiar să fi avut mai multe legături cu duhurile decît cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de fiinţe omeneşti*". [s.n., M.N.]".

3. Faptul că în textele de atmosferă se întretaie o multitudine de proiecţii spaţiotemporale, că personajele „trăiesc" în acelaşi timp în prezent, în trecut şi/sau în viitor şi în mai multe spaţii deodată, pentru că toate (sau mai multe dintre ele) sînt aduse simultan în faţa receptorului, şi chiar în faţa/în mintea personajelor, compensează (şi totodată motivează) aparenta lipsă de complexitate a personajelor. Acestea par dominate de o singură trăsătură de caracter, par personaje „plate", folosind terminologia lui E. M. Foster *. Este compensat astfel totodată şi aparentul caracter „plat", bidimensional, al lumilor de atmosferă. Aceste caracteristici sînt motivate de faptul că lumile de atmosferă şi personajele care le populează nu-şi au în exclusivitate originea în text ; acesta nu face decît să l e a c t u a l i z e z e. Ele vin în text cu o întreagă încărcătură a unui şir de convenţii, la care emiţătorul şi receptorul le raportează permanent. Astfel nu numai obiectele din care se constituie lumea de atmosferă s e d e d u b l e a z ă permanent, ci şi lumea însăşi, ci şi textul însuşi, pentru că e vorba de o

* Termenii de „personaje plate" şi „personaje rotunde" au fost introduşi de E. M. Foster în *Aspecte ale romanului*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968.

lume și un text care sînt în același timp ele însele și modelul lor, anterior cunoscut — acea lume intermediară și acel arhi-text intermediar, preexistente, foarte puțin modificate prin proiectarea lor în text și foarte puțin modificabile într-o etapă ulterioară contactului receptorului (devenit acum emițător) cu o (altă) lume de atmosferă, cu un (alt) text de atmosferă.

Dedublarea, raportarea permanentă la model — la modelul din interiorul textului și din afara sa ! — conferă personajelor de atmosferă, lumii de atmosferă, textului de atmosferă consistență, le conferă acea a treia dimensiune ce pare să le lipsească la o lectură superficială.

Un exemplu interesant oferă, în acest sens următorul fragment din nuvela *Remember* de Mateiu I. Caragiale :

„Poate fi plăcere mai rară pentru cei ce s-au împărtășit cu evlavie întru taina trecutului decît să întîlnească în carne și oase o icoană din veacuri apuse ? Cu doi ani înainte văzusem în sala franțuzească a muzeului o coconiță care copia după Mignard pe Maria Mancini și avea o așa izbitoare asemănare cu modelul, încît ai fi crezut că, privindu-se în oglindă, își zugrăvește, împodobindu-l, propriul ei chip.

Tot astfel semăna tînărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mîini și surîsuri Van Dyck și, după el, Vand-der-Faës le-au hărăzit nemuririi. Zic unii din acei lorzi, fiindcă mai toți sînt la fel. În trecut, în cástele restrînse, celor de aproape și înmulțit înrudiți, trăind împreună cu același port și obiceiuri, fiecare epocă le întipărește același aer, dacă nu chiar aceeași înfățișare. Se întîmplă iarăși ca, acolo unde cu gîndul nu gîndești, să răsară ființe cărora le trebuie căutată aiurea, în alte țări, la alte neamuri, în alte veacuri, adevărata asemănare, fără a li se putea bănui măcar, în vreun fel, cu aceia de cari îi despart prăpăstii de timp și de stirpe, vreo cît de îndepărtată înrudire“.

Primul paragraf verbalizează o serie de condiții ale construirii atmosferei : (1) existența unui t a b l o u, al unui duplicat al unei lumi posibile, „transferat“ în lumea actuală sau actualizată în text („să întîlnească în carne și oase o icoană din veacuri apuse“, „avea o așa izbitoare asemănare cu modelul“), (2) identificarea agentului uman

cu acest tablou, identificarea uzului cu schema pe care și-a selectat-o („văzusem [...] o coconiță care copia după Mignard pe Maria Mancini și avea o așa izbitoare asemănare cu modelul, încît ai fi zis că, privindu-se în oglindă, își zugrăvește [...] propriul ei chip"); (3) „euforia" care rezultă din actul identificării și al contactului cu o lume de atmosferă („Poate fi plăcere mai rară pentru cei ce s-au împărtășit cu evlavie întru taina trecutului decît să întîlnească în carne și oase o icoană din veacuri apuse ?"); (4) prezența unor detalii care marchează apartenența lumii actualizate la o epocă apusă („își zugrăvește *împodobindu-l* propriul ei chip" [s.n., M.N.]); (5) reflectarea modelului, a schemei (Maria de Mancini) într-o lume intermediară (portretul), aflată pentru receptorul de ordinul I (naratorul) și pentru cel de ordinul II („coconița") la frontiera dintre lumea actuală și cea imaginată — pentru că un portret nu este niciodată o copie fidelă a persoanei pe care (asumă că) o reprezintă; (6) scurgerea unei perioade de timp între momentul în care agentul uman a luat contact cu lumea de atmosferă și momentul în care o actualizează printr-un discurs („Cu doi ani înainte văzusem [...]"); (7) necesitatea ca lumea de atmosferă să se înscrie pe coordonate spațio-temporale bine definite („*Cu doi ani înainte* văzusem *în sala franțuzească a muzeului* [...] [s.n., M.N.]); (8) rolul naratorului de martor la „evenimentele" relatate („văzusem"); (9) folosirea unui limbaj care să mimeze o serie de caracteristici ale limbajului dintr-o epocă anterioară („Poate fi *plăcere mai rară* pentru cei ce *s-au împărtășit cu evlavie din taina trecutului,* decît să întîlnească în carne și oase o icoană din veacuri apuse ?" [s.n., M.N.]).

Cel de al doilea paragraf citat stipulează de asemenea o serie de condiții suplimentare pentru construirea unei lumi de atmosferă; (10) necesitatea ca un stimul să actualizeze un context („Tot astfel semăna tînărul cu unii din acei lorzi [...]"), dar (11) posibilitatea ca acest context să fie latent pentru receptor („Se întîmplă [...] ca, acolo unde cu gîndul nu gîndești, să răsară ființe căror le trebuie căutată aiurea, în alte țări, la alte nea-

muri, în alte veacuri, adevărata asemănare, fără a li se putea bănui măcar, în vreun fel, cu aceia de care îi despart prăpăstii de timp și de stirpe, vreo cît de îndepărtată înrudire.") ; care, (12) ca o dovadă că s-a implicat total în reconstituirea lumii de atmosferă, să-i caute mărcile constitutive într-un alt cadru, pe care să-l recompună din datele stocate în orizontul său cultural ; (13) posibilitatea receptorului de a reconstitui lumea de atmosferă numai din cîteva detalii (priviri, mîini și surîsuri) ; (14) caracterul peren, imuabil, al lumii de atmosferă din perspectiva elementelor sale constitutive („[...] Van Diyk și, după el, Vand-der-Faës le-au hărăzit nemuririi [s..n M.N.]) ; (15) asemănarea dintre elementele constitutive ale lumii de atmosferă („zic unii din acei lorzi, fiindcă mai toți sunt la fel [...], cu același port și obiceiuri") ; (16) coeziunea lumii de atmosferă („[...] în castele restrînse, celor de aproape și înmulțit înrudiți, trăind împreună [...]") ; (17) interdependența dintre agentul uman și mediul căruia îi aparține („[...] fiecare epocă le împărtășește același aer, dacă nu chiar aceeași înfățișare").

În al doilea paragraf este actualizată o nouă lume, care, în raport cu cea din primul paragraf, are statutul unui analogon, bazat explicit pe modelul oferit de lumea actualizată anterior. Este un analogon (o lume de gradul al patrulea, cf. *infra),* cu atît mai mult cu cît ceea ce textul asumă a fi lumea actuală (lumea lui Sir Audrey de Vere) este comparat explicit cu o lume din trecut a c t u a l i z a t ă î n t r - o s e r i e d e t a b l o u r i, aparținînd la mulțimi diferite, succesive („*Tot astfel semăna* tînărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mîini și surîsuri *Van Diyk* și, după el, *Vand-der-Faës* le-au hărăzit nemuririi" [s.n., M.N.]).

Ne explicăm astfel și de ce întregul text al lui Mateiu I. Caragiale are un caracter manierist ; acesta este asumat încă de la început, de la prima manifestare a lumii lui Sir Audrey de Vere.

4. În piesa *Don Carlos* de Friedrich Schiller de pildă, atmosfera rezultă din proiectarea spectrului permanent

al Inchiziției asupra lumii de la Curtea lui Filip al II-lea — eșalon al macrolumii Imperiului Spaniol (adus în scenă prin discursul personajelor). Groaza pe care o provoacă Inchiziția se materializează prin prezența în scenă a Marelui Inchizitor, a călugărului Domingo și a ducelui de Alba și prin relatările tuturor personajelor piesei. Prin discursul personajelor sînt actualizate de asemenea (1) lumi ale trecutului — copilăria lui Don Carlos și a marchizului de Posa, iubirea lui Don Carlos și a Elisabetei de Valois, eforturile lui Filip al doilea de a instaura teroarea, faptele eroice de arme ale lui Rodrigo Posa, domnia lui Carol Quintul —, (2) lumi din alte spații — asediul insulei Malta, Spaniile de peste Atlantic, Anglia Elisabetei Tudor, înfrîngerea Invincibilei Armada în Gibraltar, Franța Caterinei de Medicis, Flandra contelui Egmont și a lui Wilhelm de Orania ; biserica, orașul, arena autodaféurilor, închisoarea, (3) lumi ale viitorului — visele de libertate ale lui Rodrigo Posa, Don Carlos și Elisabeta, proiecții realizate tot prin discurs, pe care le plasează în viitor și al căror liman convențional e Flandra. Ceea ce conferă credibilitate tuturor acestor mulțimi actualizate prin discurs sînt veștile concrete din Țările de Jos aduse de Rodrigo Posa și de ducele de Alba și comentate de curteni, vești față de care personajele au atitudini contradictorii, fiecare proiectînd asupra lor și asupra lumii evocate (lume care reprezintă aici emblema libertății) propria sa subiectivitate. Proiecțiile tuturor acestor lumi se derulează paralel cu lumea actuală a spectacolului — cea a intrigii propriu-zise —, cu care sînt în strînsă interdependență și care își pierde din importanță ; a d e v ă r a t u l conflict dramatic se petrece nu în lumea actuală a piesei ci în cea imaginată.

5. Pentru că rezultă din suprapunerea unei lumi „ficționale“ peste o lume actuală, atmosfera se construiește adesea și prin structurarea lumii unui roman prin mijloace care o t e a t r a l i z e a z ă. De aceea, dialogurile conduse cu „simțul dramaticului“ într-o nuvelă (caz tipic, nuvelele lui O'Henry) sau într-un roman (caz tipic

cele ale lui Alexandre Dumas) generează atmosferă pentru toate clasele de receptori.

6. Pentru că atmosfera se construiește întotdeauna prin suprapunerea a minimum două proiecții — de obicei, a unui analogon al „realității" și a unui analogon al „ficțiunii" —, ea apare adesea atunci cînd personaje copii mimează conștient (în joacă) sau involuntar comportarea adulților (copii îmbătrîniți înainte de vreme) sau atunci cînd adulții „dau în mintea copiilor". Exemple tipice din aceste ultime două categorii sînt Charley, orfana de treisprezece ani obligată să-și asume grijile gospodăriei și domnișoara Flite, bătrînica nebună care urmărește cu asiduitate fiecare înfățișare a procesului Jarndyce din *Casa Umbrelor* de Charles Dickens.

De asemenea, pe tot parcursul celor douăzeci de ani în intervalul cărora sînt plasate principalele evenimente ce constituie substanța romanului *La Medeleni,* deci de la 9 la 29 de ani, Monica simbolizează „tinerețea". În copilărie, ea era mai „matură", mai „înțeleaptă" decît Olguța și Dănuț, iar în momentul în care se hotărăște să scrie romanul Medelenilor, Dănuț își dă seama că o iubise din copilărie și „o căutase într-un zarzăr înflorit". Atunci cînd, într-una din ultimele pagini ale cărții, în ziua vînzării publice a moșiei, Dănuț o așteaptă pe Monica să iasă de la liceul de fete unde este profesoară de franceză, ea îi apare „sprintenă ca și fetițele din jurul ei, diferențiată de elevele din jurul ei numai prin înălțime și atitudinea lor respectuoasă față de ea". Ca mai toate personajele romanului, Monica nu are o vîrstă „biologică"; vîrsta ei permanentă este „tinerețea", tot așa cum a Olguței e „copilăria", pentru că ea îi „contaminează" de copilărie pe toți membrii familiei, pe toți locuitorii casei. Nu întîmplător, domnul Deleanu este aliatul consecvent al Olguței pe tot parcursul cărții, „riscînd" să fie „pus la colț" de doamna Deleanu și regretînd sincer, deși pe ton de glumă, că acest lucru (deci reîntoarcerea efectivă la copilărie) nu mai e posibil. În sfîrșit, nu întîmplător, în scena sosirii fetelor în portul Constanța, în volumul al treilea, domnul Deleanu apare ca

„un copil cu părul alb strîngîndu-și în brațe păpușa regăsită, spunîndu-i cu ochii părintești umezi „Fetița tatei“ — în timp ce „fetița“ mai mare decît el și imperios tînără îi dezmierda tîmplele albe, de care curînd avea să se despartă, înălbindu-le mai tare și mai greu decît anii.“ Cînd renunță — parțial — la rolul de copil, asumîndu-și-l pe acela de om matur (în momentul cînd se îndrăgostește de Vania), Olguța eșuează. Pentru că pentru toți ai casei, pentru macrolumea *Medelenilor* și deci și pentru ea însăși, Olguța t r e b u i e să reprezinte permanent copilăria. Intercondiționarea este reciprocă. Atunci cînd casa, cînd familia Deleanu, sînt obligate să se „maturizeze“ prin căsătoria foștilor copii Monica și Dănuț (ceea ce implică și eventualitatea unei noi generații de copii), Olguța — copilăria casei — nu-și mai are rostul ca prezență „reală“ și e „condamnată la moarte“, transformîndu-se în mit. Ea lasă prin testament Monicăi și lui Dănuț obligația de a face ca în casa lor să continue copilăria. Copilăria ca „stare de spirit“ e recuperată de Monica și Dănuț o dată cu păpușa tunsă și cu volumul din „Robinson Crusoe“ și o dată cu hotărîrea definitivă de a scrie romanul, deci de a transforma lumea propriei lor copilării într-o lume de atmosferă r e f l e c t a t ă.

VI. Atmosfera ca proiecție a personajelor

1. Personajele doresc atmosfera, o visează, îi regretă absența etc., deci se raportează la lumea de atmosferă pusă în abis în text într-un mod analog celui în care se raportează receptorul la acele sublumi ale lumii actuale pe care le mimează textul de atmosferă. Acest „artificiu“ contribuie la anularea stării de tensiune dintre lumea actuală, extratextuală și cea intratextuală.

2. Așa, de exemplu, j o c u l nu este doar o activitate în care sînt implicați activ emițătorul și receptorul, ci și o modalitate de structurare a lumii textului : p e r s o n a j e l e s î n t a n t r e n a t e î n t r-u n j o c c u m u l ț i m e a c ă r e i a î i a p a r ț i n. Fiind o structură guver-

nată de legi fixe, jocul modelează lumea actuală, pe care o poate „exprima", „manifesta" într-o formă ușor recognoscibilă.

Astfel, jocurile — dans, jocuri de cărți, jocuri de societate, joacă de copii etc., sînt o modalitate tipică de construire a atmosferei. În fragmentul de mai jos, aparținînd volumului al doilea din *La Medeleni*:

„Se încinse un rîs școlăresc. Olguța-și lipi scrisorile. [...].

— Vai ! Am amorțit ! Nu mă pot mișca.

— Hai s-o luăm pe umeri, propuse domnul Deleanu.

— Hop ! Aii ! se văită Olguța, purtată pe umerii lor, schimonosindu-se din pricina furnicăturilor.

— Herr Direktor doarme ?

— Dus !

— Jos cu el !

— La moarte !

— Hai să-l trezim cu muzică. *Deșteaptă-te, române*. Hai ! Papa, să nu cînți falș. Atenție ! Una, două, trei : Deș-teap-tă-te, ro-mâ-ne...

Văzînd alaiul care cobora pe scări urlînd „din som-nul-cel-de-moa-ar-te", Nae întoarse capul, cu buza de jos răsfrîntă, ca în fața unui spectacol indecent, în timp ce, ieșind din etac în halat de odaie, cu monoclul în ochi și țigara în gură, Herr Direktor exclamă frecîndu-și tîmplele :

— Îs beat sau nu-s beat ?

— „...În-ca-re-te-a-aa-dîn-ci-ră barbarii de tira-a-ani, bar-ba-rii de tirani...".

— Îs treaz, fraților, dar nu va ține mult !

Și, intrînd în pas cu cortegiul Olguței, intonă cu glas dogit :

— „Acum-ori-ni-cio-da-tă, cro-ieș-te-ți-al-tă-soartă...".

În urma corului, care rîdea cîntînd în sufragerie, Nae își frecă ochii și, încordîndu-se, intră demn în infern."

scandarea imnului este o modalitate care îi servește naratorului la supralicitarea jocului. Cea de a doua este contrastul dintre personajele care „se joacă" și Nae, „majordomul" demn ce se refugiază în propria sa lume — dovedită a fi, la rîndul său un joc, un *ilinx* (cf. *infra*) — : citirea romanului senzațional *Contesa fără nume*.

În textul de atmosferă, jocul funcționează și ca o convenție egalizatoare, ce permite aducerea in praesentia a unor parteneri aparținînd la lumi diferite — de exemplu, personaje „supranaturale" și personaje „umane", „pămîntene". Materializările în artă ale mitului faustic reprezintă un caz tipic.

Toate tipurile de joc enumerate și descrise de Roger Caillois * — *agon*, *alea*, *mimicry* și *ilinx* — se întîlnesc în textele de atmosferă (pentru exemplificare, v. ultima analiză de text din acest volum).

Potrivit definiției pe care i-o dă Caillois, „*agon*-ul se prezintă ca formă pură a meritului personal și servește la manifestarea lui." Este deci normal ca cititorii să se implice pînă la extrem într-o lume în care personajele încearcă să-și pună în valoare calitățile (inteligență, eroism etc.), lume caracterizată de suspense.

Dimpotrivă, *alea* caracterizează mai ales o lume în descompunere, sau o lume mitică : „*Alea* [desemnează] toate jocurile fundate [...] pe o decizie care nu depinde de jucător, asupra căreia el nu va avea nici cea mai mică influență, și unde e vorba, în consecință, de a învinge nu atît adversarul, cît destinul. [...].

Jucătorul este în întregime pasiv [...]. El nu face decît să aștepte, sperînd și tremurînd, hotărîrea sorții.

[...] *alea* neagă munca, răbdarea, abilitatea, calificarea ; elimină valoarea profesională, regularitatea, antrenamentul. [...]. Reprezintă dizgrația totală sau favoarea absolută. [...]. Apare ca o insolentă și suverană deriziune a meritului. [...] în *alea* [jucătorul] contează pe orice, pe cel mai mic indiciu, pe cea mai mică particularitate exterioară pe care o ia drept un semn sau un avertisment [...]."

Totuși, „într-un fel sau altul, [jucătorul, în speță, personajul unei lumi de atmosferă] evadează din lume[a actuală, adică din contingent], construindu-și alta. Se poate de asemenea evada devenind altul. E ceea ce se întîmplă în *mimicry*.

Orice joc presupune acceptarea temporară, dacă nu a unei iluzii (deși acest ultim cuvînt nu înseamnă altceva

* *Op. cit.*

decît intrarea în joc : in-lusio), cel puțin a unui univers închis, convențional și, în anumite privințe fictiv. Jocul poate consta nu în a desfășura o activitate sau a te supune sorții într-un mediu imaginar, ci în a deveni tu însuți un personaj imaginar și a te compara în consecință. Ne găsim astfel în fața unei serii variate de manifestări care au drept caracter comun faptul că subiectul se preface a crede, se convinge sau convinge pe alții că este altcineva decît el însuși. El își uită, își deghizează personalitatea, se leapădă temporar de ea, pentru a simula o alta."

În această paradigmă se înscrie orice discuție cu privire la a c t a n ț i, a c t o r i și r o l u r i, funcții ale personajelor în toate textele de atmosferă. „Cu excepția uneia, *mimicry*-a prezintă toate caracteristicile jocului : libertate, convenție, suspendare a realului, spațiu și timp delimitate. Totuși, supunerea constantă la reguli imperative și precise nu se lasă constatată. [...] disimularea realității, simularea unei realități secunde îi țin loc.

Mimicry-a este invenție continuă. Regula jocului este unică : ea constă pentru actor în a fascina spectatorul, evitînd ca o greșeală să-l determine pe acesta să refuze iluzia, ea constă pentru spectator în a accepta iluzia, fără să recuze de la început decorul, masca, artificiul, în care este invitat să creadă, pentru un anumit timp, ca într-un real mai real decît realul."

Ultima categorie de jocuri sînt cele numite *ilinx* : „[jocurile] care se bazează pe urmărirea vertigiului și care consistă într-o tentativă de a deregla, pentru o clipă, stabilitatea percepției și de a impune conștiinței lucide un fel de panică voluptuoasă. În toate cazurile, e vorba de a ajunge la un fel de spasm, de transă sau de amețeală care nimicește realitatea cu o suverană bruschețe.

Tulburarea pe care o provoacă vertigiul este, în mod destul de obișnuit, căutată pentru ea însăși."

Evident, și ilinxul este caracteristic cu deosebire lumilor în descompunere. Scopul său e construirea unui surogat al lumii actuale, în care personajele ce „riscă" să-și dea seama de caracterul instabil, precar al acesteia, se

refugiază încercînd să uite, înlocuind „realul" care ar implica asumarea unor responsabilități.

3. Într-un fel sau altul, ca urmare a uneia dintre categoriile de joc enumerate, sau reordonînd „pe cont propriu" datele mulțimii din care fac parte, personajele ce populează lumea textelor de atmosferă sînt angajate într-un permanent act de proiecție, prin care încearcă să-și creeze sau să-și înțeleagă lumea. Astfel, în *Mîndrie și prejudecată* de Jane Austen, Elizabeth Bennet începe să-l cunoască mai bine pe Darcy după ce-i citește scrisoarea explicativă și compară conținutul acesteia cu propriile ei amintiri în legătură cu „evenimentele" trecute, cu impresiile ei din timpul acestor „evenimente" și din diverse etape ulterioare, cu „versiunile" altor personaje despre aceleași fapte etc. Ea începe să-l iubească pe Darcy cînd pătrunde cu adevărat în „universul" său : îi vizitează domeniul și castelul, îi cunoaște menajera și ascultă relatările acesteia despre el și reflectarea în relatările acesteia a părerii altora despre același personaj, cînd observă atitudinea și ascultă părerile unchiului și mătușii sale despre el și le compară cu părerile (în parte, favorabile, în parte, defavorabile, în parte, neutre) ale locuitorilor din Lambton despre Darcy etc. Este important că toate aceste reacții ale Elizabethei au loc în absența lui Darcy, reprezentat însă prin două portrete, în fața cărora meditează tînăra.

În romanul lui Jane Austen sursa principală a atmosferei este astfel suprapunerea amintirilor peste prezent. Scena de mai jos redă, de pildă, simultan prezentul și trecutul și proiecția a ceea ce ar fi putut fi prezentul și viitorul dacă întîmplările trecute ar fi luat alt curs :

„Bingley își exprimă marea bucurie de a o revedea pe Elizabeth, căci mai avea atîtea să-i spună și atîtea s-o întrebe despre prietenii lor din Hertfordshire. Elizabeth, punînd toate astea în seama dorinței de a vorbi despre sora ei, fu mulțumită, din această cauză, ca și din altele ; după plecarea oaspeților, ea se putu gîndi cu oarecare satisfacție la ultima jumătate de oră, deși, în timpul vizitei, nu prea fusese încîntată. Dornică de a rămîne singură, temîndu-se de întrebări sau de

aluzii din partea unchiului și mătușii, stătu cu ei numai atît cît să audă buna lor părere despre Bingley și apoi se duse în grabă să se schimbe."

Este important, în sensul celor de mai sus, faptul că vizita a durat numai o jumătate de oră : suprapunerea tuturor gîndurilor și reacțiilor, intersecția proiecțiilor a determinat e x t i n d e r e a d u r a t e i. Sursă importantă a atmosferei, fenomenul apare ori de cîte ori o scenă este reflectată prin prisma unui observator chiar în timpul desfășurării ei ; în astfel de cazuri, naratorul folosește stilul indirect liber, ce contribuie la redarea scenei „cu discreție" :

„Curînd după sosire, Darcy îi spune că va veni și Bingley pentru a-i prezenta omagiile, iar ea de-abia avu timp să-și exprime plăcerea și să se pregătească pentru a primi un astfel de oaspete, că se și auzi pe scări pasul grăbit al domnului Bingley care, după o clipă intră în cameră. Toată mînia lui Elizabeth împotriva lui pierise de mult dar, dacă ar mai fi simțit cît-de-cît așa ceva, cu greu ar fi rezistat în fața cordialității sincere pe dare o manifestă cînd o revăzu. O întrebă într-un fel prietenos, deși numai în general, despre familia ei, și o privi și vorbi cu aceeași voioasă naturalețe din totdeauna.

Pentru domnul și doamna Gardiner domnul Bingley nu era un personaj mai puțin interesant decît pentru ea însăși. Doreau de mult să-l vadă. Tot grupul din fața lor le stîrnea într-adevăr un viu interes. Bănuielile pe care tocmai începuseră să le aibă în legătură cu domnul Darcy și Elizabeth îi făcură să-și îndrepte observațiile și asupra unuia și a celuilalt cu o atenție cercetătoare, dar totuși rezervată ; și din aceste observații se convinseră curînd și deplin că cel puțin unul dintre ei știa ce înseamnă a iubi. În privința sentimentelor domnișoarei, aveau încă oarecari îndoieli ; dar că domnul era plin de cea mai vie admirație nu mai încăpea nici o îndoială.

Elizabeth avea și ea multe de făcut. Dorea să cunoască în mod cert sentimentele fiecăruia dintre oaspeți, dorea să și le lămurească pe ale sale și să se facă plăcută tuturor ; cît privește această ultimă dorință, în legătură cu care avea cele mai mari temeri că nu va reuși, succesul ei era asigurat, pentru că cei cărora se străduia să le facă plăcere erau predispuși în favoarea

ei. Bingley era gata, Georgiana nerăbdătoare și Darcy hotărît să se lase încîntat."

În fragmentul de mai sus, atmosfera este generată nu numai de proiectarea gîndurilor și reacțiilor participanților asupra scenei care se desfășoară, ci chiar și de anunțarea vizitei și de faptul că musafirului i se aud pașii înainte de a intra în cameră.

Atmosfera e creată de asemenea, în mod simetric, și atunci cînd, după încheierea unei întîmplări de o oarecare importanță, personajele zăbovesc cu gîndul asupra ei sau îi percep ultimele ecouri : pașii, vocea, trăsura care pleacă, silueta vizitatorului care se îndepărtează pînă se confundă cu peisajul etc.

4. Atmosfera unui text se cristalizează în momentul în care în lumea acestuia pătrunde un personaj cu statut de o u t s i d e r sau de i n t r u d e r. Dacă acesta lipsește, atmosfera este actualizată în opera literar-artistică drept urmare a prezenței unui personaj care a aparținut în copilărie sau în tinerețe uneia dintre sublumile textului, pe care însă, în acea epocă, nu o percepea ca pe o lume de atmosferă. Personajul s-a distanțat apoi, chiar dacă nu total, de această lume — în timp și spațiu, uneori și ca atitudine —, prin contactul cu alte mulțimi, în care parțial s-a integrat. Începutul diegetic al unui text de atmosferă indică reintegrarea personajului în mulțimea pe care o părăsise. Reintrarea sa în această lume contribuie la crearea atmosferei, pe care, după contactul cu lumi diferite, cu care o contrastează implicit sau explicit, personajul este în măsură să o conștientizeze.

Un exemplu tipic îl oferă romanul *Vieții la țară* de Duiliu Zamfirescu. Dacă venirea lui Matei Damian, apoi căsătoria lui cu Sașa augmentează atmosfera cărții, plecarea din final a lui Mihai Comăneșteanu constituie o „negare" a atmosferei, o „rupere" a personajului de mediu. Aceasta se întîmplă cu atît mai mult cu cît și Mihai și celelalte personaje sînt convinși că e vorba de o separare temporară și nu de o ruptură, că Mihai va reedita evoluția cumnatului său Matei Damian. Însă tocmai prin aceasta lumea *Vieții la țară* capătă definitiv

statutul de mulţime de atmosferă. Pentru că cititorul rămîne cu regretul că personajul s-a rupt de lumea sa şi cu speranţa că va reveni la ea.

Lumea evocată în primele două romane din ciclul lui Duiliu Zamfirescu se descompunea lent. Distrugerea ei definitivă e grăbită de intervenţia brutală a intrusului Scatiu. Risipirea atmosferei este previzibilă fie şi numai dacă urmărim evoluţia celor trei cupluri din aceste două romane :

Matei — Saşa
Tincuţa — Mihai
Scatiu — Tincuţa.

În economia romanului *Tănase Scatiu*, revenirea lui Mihai este un factor care accelerează descompunerea ; el grăbeşte moartea Tincuţei prin suferinţa pe care i-o provoacă. O dată cu întoarcerea, de scurtă durată, a primului ei logodnic, este marcată apartenenţa Tincuţei, pe planuri diferite, la două mulţimi incompatibile. Afectiv, personajul continuă să aparţină lumii de atmosferă, angrenată într-un proces de rapidă disoluţie. Nu întîmplător, Saşa şi Matei dispar ca personaje din acest al doilea roman, unde sînt doar amintiţi în treacăt, mai mult pentru a se păstra legătura cu romanul anterior, nu întîmplător, coana Sofica a murit, iar conu Dinu e acum bătrîn şi ramolit. Pe plan social, Tincuţa aparţine lumii brutale a lui Tănase Scatiu, căreia este incapabilă să i se integreze. La rîndul său, moartea timpurie a Tincuţei are ca efect ruperea definitivă a lui Mihai Comăneşteanu de lumea adolescenţei sale ; efemera sa revenire a fost numai „pelerinajul la un trecut mort".

VII. Atmosfera ca proiecţie a emblemelor

1. Statutul de proiecţie al lumii de atmosferă este evident în textele de tipul : spectacol de sunet şi lumină, teatru de păpuşi, teatru de umbre, desene animate etc., adică în spectacole construite explicit prin suprapunerea mai multor lumi bidimensionale. Proiecţia este, în cazul

tipurilor de texte enumerate mai sus, modalitatea principală de generare, vizibilă în structura de suprafață. Ele construiesc atmosferă și pentru că elementele din care se constituie au valoare emblematică și pentru că structura lor asumă un caracter schematic, putînd astfel modela s c e n a r i i cunoscute anterior de receptor.

De altfel, suprapunerea emblemelor ca urmare a proiecției este de asemenea o modalitate esențială de generare a spectacolului dramatic propriu-zis.

2. Piesa de teatru este o p r o i e c ț i e, fie că spectatorul vede proiecția textului realizată de regizor, fie că citește piesa și își realizează propria sa proiecție în actul de lectură ; spectacolul înregistrat pe bandă de magnetofon se află într-o poziție intermediară între aceste două ipostaze : are statutul unei „semiproiecții", realizate prin mijloace sonore (timbru, intonație, muzică, zgomot), dar lipsite de componentul vizual, pe care trebuie să-l „suplinească" receptorul.

Textul îi dă receptorului (cititor, regizor sau spectator) doar e l e m e n t e l e și c o n d i ț i i l e care generează atmosfera, iar acesta își proiectează singur lumea. Aceasta se întîmplă cu atît mai mult cu cît lumea de atmosferă este prin excelență o lume r e c o n s t i t u i t ă, mimată, „reînviată" (cf. *infra*). Poate că tocmai de aceea sursele generatoare de atmosferă se întîlnesc cel mai adesea în indicațiile de regie sau în acele părți din replici care pot fi transformate în indicații de regie, deci, cu preponderență în mijloacele paratextuale.

În versiunea scenică a piesei *Hagi-Tudose* de Barbu Delavrancea semnată de Ion Cojar la Naționalul bucureștean în stagiunea 1980—1981, decorurile aparținînd pictorului Constantin Piliuță sînt o î n ș i r u i r e sau o s u p r a p u n e r e de tablouri cvasi-realiste, unele mai apropiate, altele mai îndepărtate de spectator. Ele capătă statut de embleme datorită contextului în care sînt integrate. Contextul restrîns îl reprezintă, pentru fiecare dintre embleme, ansamblul celorlalte în sincronia și în diacronia spectacolului (unele dintre tablouri sînt înlocuite pe parcurs, altele rămîn constante de la începutul la sfîr-

șitul piesei, altele își schimbă doar poziția), iar contextul situațional mai larg este spectacolul dramatic în globalitatea sa (deci substanța semantică pe care o configurează, semnificația pe care o construiește și actanții implicați în acest macroact de comunicare, inclusiv acel actant care este p i c t o r u l Piliuță). Tablourile reprezintă ghivece cu flori, un curcan, o cămilă, un cal, scene de cîrciumă, un viorist, o nuntă țărănească, o casă cu prispă, un „pom al cunoștinței", cîteva icoane etc. În prima secvență a spectacolului, în partea stîngă jos a scenei, sînt suprapuse și dezvăluite succesiv, pe fond muzical, în intervalul a cîteva minute, portretele lui C. I. Nottara, Nicolae Moldoveanu și Constantin Rauțchi, interpreți ai rolului titular în diacronia reprezentării lui *Hagi Tudose*. Astfel fiecare spectacol cu această piesă, cele anterioare și cel în curs de desfășurare (care asumă astfel că le-a înglobat pe cele dintîi) se constituie încă de la început într-o emblemă. Mijloacele vizuale sînt contrabalansate de mijloace auditive : zgomote și sunete — clopotele, toaca, șuierul vîntului, lătratul cîinilor, bătăile în ușă, darabanele, muzica lăutărească, muzica grecească —, ce capătă, la rîndul lor, valoare emblematică sub presiunea aceluiași complex de factori.

3. În textele de atmosferă, statutul personajelor de emblemă a unei lumi se concretizează în referiri frecvente, la toate nivelele textului, la t a b l o u r i și f o t o g r a f i i ce concentrează în efigie o întreagă semnificație.

În partea a doua a *Contelui de Monte Cristo* de Alexandre Dumas, portretul lui Mercédès tronează într-o ramă de aur în camera lui Albert ; atunci cînd mama și fiul părăsesc palatul lui Morcerf, Albert ia cu el portretul, lăsînd pe perete doar o ramă goală.

În același sens, romanul lui Ionel Teodoreanu, menționat și anterior, oferă trei exemple tipice : (a) fotografia „aureolată", tremurată, vagă, a Olguței cu moș Gheorghe pe capra trăsurii, semn iconic care amintește în volumul al doilea de copilăria fericită a Olguței, de afecțiunea ei pentru moș Gheorghe și de felul în care se raportează personajele acum, în prima tinerețe, la acea perioadă

relativ îndepărtată ; (b) fotografia în costum de carnaval a întregii familii în volumul întîi și (c) portretul făcut Olguței de Alexandru Pallá la Paris, amplu comentat de narator în volumul al treilea.

Simptomatice în acest sens sînt și fotografiile pe care, în romanul *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, Sașa i le aduce lui Matei de la Paris.

În aceeași paradigmă se înscriu secvențele din textul literar-artistic care redau personaje văzute din/în cadrul ferestrei sau al ușii, în balcon, în lojă etc. De exemplu, în fragmentul următor din romanul *Casa Umbrelor* al lui Charles Dickens este înfățișat un „tablou“ ce „prevestește viitorul“ :

„Camera unde erau cei doi, comunicînd cu cea în care se afla el, nu era luminată decît de focul din vatră. Ada ședea la pian ; Richard sta în picioare aplecat lîngă ea. Pe perete, umbrele lor se înlănțuiau, încercuite de forme ciudate, într-o fantomatică mișcare dată de focul șovăielnic ce răsfrîngea imaginea unor lucruri încremenite. Ada atingea clapele atît de suav și cînta atît de încetișor încît vîntul ce suspina afară, dinspre colinele îndepărtate, se auzea tot atîta cît și muzica. Întregul tablou părea să redea taina viitorului și să vădească slabu-i semn de dezlegare aflat în acea voce a prezentului.“

4. Caracterul emblematic al multora dintre „obiectele“ ce populează o lume de atmosferă este urmarea faptului că această mulțime este reflectată printr-o conștiință subiectivă, îndeobște la un timp după ce contactul agentului uman cu lumea s-a încheiat, deci caracteristicile acesteia s-au esențializat. Astfel, caracterul de p r o i e c ț i e al lumii evocate devine explicit. De exemplu, în dramatizarea *Crailor de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale realizată de Alexandru Repan la teatrul C. I. Nottara din București în scenografia lui Sică Rusescu, pe ecranul din spatele scenei apar din timp în timp u m b r e l e a trei jilțuri de mărimi și forme diferite, embleme ale mediului, ale personajelor și ale epocii evocate.

În lumea de atmosferă, din perspectiva agentului uman care i se integrează, proiecția elementelor are statut echi-

valent cu acela al obiectelor materiale „concrete". Următoarele secvențe din *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu ilustrează această caracteristică :

„Iar negustorul se ploconi spre comis și spre umbrele de la foc."

„Se auzeau glasuri groase care opreau boii : aho-aho ! Și lumina fînarului, fulgerînd asupra întunecimii, descoperi dintr-o dată cară cu coviltir răsărite ca din pămînt. Oamenii în alb se mișcau apărînd și pierind."

Capitolul III

SEMANTICĂ

I. Mit, legendă, ritual
Simbolizarea — treaptă necesară în generarea atmosferei

1. O caracteristică pragmatică dominantă a întregii clase a textelor de atmosferă este faptul că admit o interpretare mitologică, ceea ce înseamnă că în structura lor de adîncime sînt întotdeauna integrate o serie de a r h e t i p u r i m i t i c e.

Într-o etapă intermediară a generării textului, miturile se convertesc în b a s m e și l e g e n d e. Această structură textuală intermediară poate fi doar implicată aluziv în literatura de atmosferă, urmînd deci să fie reconstituită de lector în procesul receptării. Ea poate fi însă și explicită, deci este posibil ca, într-o creație de atmosferă cititorul să găsească inserate basme și legende. Acestea pot fi (1) socializate, arhi-cunoscute într-un spațiu cultural, pot fi (2) redescoperiri ale unor creații colective demult uitate sau cunoscute eronat pînă să fi fost reactualizate în acel text sau pot reprezenta (3) creații cu caracter de unicat, aparținînd emițătorului unui text.

2. În acest din urmă caz, nu este vorba de basme și de legende propriu-zise, ci de creații construite după modelul acestora din urmă și caracterizate prin faptul că atît personajele acelui text cît și emițătorul și receptorul său se raportează la ele ca la niște basme și legende „autentice". Pentru lumea acelui text particular, asemenea secvențe îndeplinesc deci același rol „social" pe care îl joacă — sau, mai exact, pe care l-au jucat — basmele și legendele „adevărate" într-un spațiu cultural oarecare.

O instanță ce apropie lumea actualizată în text de mit este, de exemplu, următoarea afirmație a călugărului Gherman din *Hanu Ancuței* :

„Şi eu din munte acu mă cobor întîia oară în viaţa mea."

În secvenţa următoare din acelaşi text, identificarea cu mitul a lumii narate este explicită :

„Eu n-am mai simţit putere să răspund. Pe sub batistă mi-a năboit iar sîngele, mi se prelingea prin mustăţi şi-mi intra în gură. Şi parcă gustam din sîngele împrăştiat pe colacul fîntînii.",

aşa după cum, prin fragmentul din *Hanu Ancuţei* pe care îl redăm mai jos, unul din personajele ce populează lumea textului de atmosferă îşi creează şi îşi actualizează propriile legende :

„Am avut crîncenă vedere şi spaimă şi maică-mea era lîngă mine. Şi-atuncea am văzut pe-acel Haralambie, pentru care trebuia să mă rog."

3. Cea de a treia şi ultima etapă a transformării specifice suferite de miturile primordiale într-un text de atmosferă se materializează în faptul că gesturile, atitudinile, reacţiile personajelor la „evenimente" capătă statutul de r i t u a l. Întreaga literatură de atmosferă abundă în asemenea exemple : la ora cinci cîntă fanfara în chioşc, la şase şi un sfert trece acceleratul, focul se aprinde după un anumit „tipic", mereu acelaşi etc. De pildă, în *La Medeleni,* ritul derivă din succesiunea ritmică a activităţilor cotidiene, statutul acesta fiindu-le conferit, datorită seriozităţii cu care este executat fiecare dintre gesturile ce le compun, deci, implicit, datorită importanţei pe care le-o acordă personajele.

Sînt semnificative pregătirile pentru plecarea la Bucureşti a lui Dănuţ şi pregătirile pentru întoarcerea de la Paris a fetelor. Faptul că majoritatea scenelor romanului se petrec în timp ce personajele sînt reunite în jurul mesei reprezintă o altă ilustrare în acest sens : sosirea de la Iaşi a domnului Deleanu cu Olguţa şi Monica, pedepsirea Olguţei, dresajul lui Patapum, venirea lui Herr Direktor la Medeleni, discuţia acestuia cu doamna şi domnul Deleanu în legătură cu viitorul lui Dănuţ, întoarcerea de la iaz a vînătorilor după ce au împuşcat broasca, vizita domnului Deleanu şi a Olguţei la cucoana Catinca, reproducerea de către Olguţa a „păpuşilor", povestirea (datorată tot Olguţei) a nuvelei imaginare a lui Dănuţ,

întoarcerea fetelor de la Paris, logodna Monicăi cu Dănuț, ultima revenire în țară a lui Alexandru Pallă.

4. În general, obiectele care contribuie la crearea atmosferei într-o operă literar-artistică au, în lumea actuală, un caracter simbolic, în textul de atmosferă ele nu funcționează însă ca simboluri.

Fără a avea pretenția unei inventarieri exhaustive sau măcar foarte sistematice, enumerăm în continuare cîteva dintre aceste elemente cu rol simbolic.

1° *Semne bine- sau rău-prevestitoare* (păsări, flori, secvențe evenimențiale etc.) ;

2° *Numere legate de o anumită simbolistică* (3, 7, 9, 10, 12, 13, 33 etc.) ;

3° *Spații purtătoare ale unui anumit simbolism* și care creează un anumit orizont de așteptare (pădure, castel, biserică, turn, templu etc. și atributele acestora : embleme, clopot etc.) ;

4° *Nume proprii purtătoare ale unui anumit simbolism.* Astfel, numele proprii care contribuie la crearea atmosferei pot fi :

a) rare și/sau arhaice (ex. : coana *Diamandula*) ;

b) care apar prin recategorizarea unui substantiv comun cu funcție simbolică în lumea actuală (ex. : Crina, Esmeralda, Agata etc.) ;

c) care se leagă de o anumită tradiție romantică, eroică etc. (ex. : Leonora, Apostol etc.).

5° *Apelative marcînd anumite relații sociale* care au dispărut sau sînt în curs de dispariție din lumea actuală (ex. moș Gheorghe, conu Costache etc.).

II. Spații, obiecte, pasiuni

1. În general, atmosfera unei opere literare este circumscrisă în anumite spații : moșia Medeleni, căsuța lui moș Gheorghe și casa din Iași a familiei Deleanu în romanul lui Ionel Teodoreanu, conacul Sașei Comăneșteanu în *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu etc. Dacă părăsesc aceste spații, personajele reiterează gesturile „de

acasă" — gesturi care astfel capătă o valoare rituală (sau și-o intensifică) —, transplantînd prin urmare atmosfera din „locul de baștină" într-un loc străin, devenit „replică" a celui dintîi. În volumul al treilea din *La Medeleni* întîlnim, de pildă, următorul fragment :

„[...] La Paris, Alexandru Pallă înlocuia pe domnul Deleanu. Ca și el, sosea cu surprize : uneori stridii proaspete, alteori brînzeturi picante, faimosul saucisson de Lyon, o langustă, un pâté, sau baclavale, cataif, bunătăți cu gust de-acasă, exotice la Paris [...]

Acolo în sofrageria solidului apartament de burghez francez, Alexandru Pallă cunoscuse un aspect întinerit al vieții de familie, al vieții de la Meleleni, căci Olguța, cînd se înveselea, era și copilăria Olguței, dar și domnul Deleanu, iar Monica, rămînînd Monica, era și doamna Deleanu. Ea conducea redusa gospodărie, urmînd dogmele de-acasă, dar cu grația tinereții ei blînde. Monica făcea menu-ul, dezorganizat de surprizele, previzibile de altfel, ale lui Alexandru Pallă. Tot ea, așezată în capul mesei, servea, veghind cu gravitate ca Olguța să mănînce, dojenind-o la nevoie, ceea ce stabilea de îndată între ele raporturile dintre Olguța și doamna Deleanu.

Olguța întinerea sclipitor în acele clipe, iar Monica se maturiza în felul fetițelor îmbrăcate cu rochii de femeie. Tot Monica prepara, în ibric adus de-acasă, cafeaua turcească, raritate la Paris. Cafeaua era destinată lui Pașa, dar Olguța nu accepta acest privilegiu, după cum nici Monica nu accepta ca Olguța să-și strice somnul bînd cafea. Ceea ce însemna o acceptare, după luptă, din partea Monicăi. [...]

La aceste mese participau uneori, prin vorba Olguței, cei de-acasă. Olguța reconstituia c-un vîrf de zîmbet scenete de la Iași și Medeleni."

De asemenea, e simptomatic faptul că, în același roman, nici unul dintre membrii familiei Deleanu nu pleacă vreodată singur de acasă. Dănuț e dat la București în grija lui Herr Direktor, Olguța îl însoțește pe domnul Deleanu, în călătoria în capitală, în vizită la Dănuț și la familia Balmuș, după cum o însoțește pe Monica la Paris etc. Excepția reprezentată de vizita pe care Olguța i-o face singură la Bălți lui Vania este motivată, în economia povestirii, de faptul că personajul renunțase în

prealabil la atmosfera casei părintești, pe care hotărîse să o părăsească.

Tot de aceea în *Viața la țară*, Sașa îl însoțește pe Mihai la Paris, iar în *Titanic-Vals* Gena îl reîntîlnește pe Dinu la Tîrgoviște.

Spațiile în care se desfășoară acțiunea textelor de atmosferă se caracterizează prin a n a l o g i e f u n c ț i o n a l ă. Astfel funcția pe care o îndeplinesc în romanul *La Medeleni* podul casei și bucătăria este aceea de a exalta imaginația copiilor. Sofrageria și pridvorul reunesc familia în jurul meselor încărcate cu mîncăruri tradiționale ; în volumul al doilea, Olguța reproduce scene de la pension în pridvor, iar logodna Monicăi cu Dănuț se desfășoară în sofragerie, spațiu care a găzduit, într-o scenă anterioară, și relatările Olguței despre întîmplări de la Paris.

Astfel, simetric, ori de cîte ori un personaj dintr-o lume de atmosferă revine la „locul de baștină" sau se integrează într-un spațiu a cărui atmosferă îl poate asimila — un astfel de spațiu e, de pildă, Hanul Ancuței cu toate atributele sale —, el contribuie la intensificarea atmosferei evocînd în fața asistenței scene din celelalte spații cu care a luat contact. La întoarcerea de la Paris, Olguța provoacă hazul întregii familii, imitîndu-i parodic pe profesorii Monicăi :

„De unde să-și închipuie bieții dascăli ai Sorbonei că întregul lor sobor, doct și grav, va avea într-o zi rolul unui taraf de lăutari țigani, cîntînd nevăzut în afara ferestrelor dinspre ogradă ale unei sofragerii moldovenești."

La polul opus analogiei funcționale a spațiilor este m u l t i f u n c ț i o n a l i t a t e a lor. În romanul lui Ionel Teodoreanu un asemenea spațiu este *livada*, locul în care personajele se joacă, se plimbă, visează sau joacă tenis.

2. În textele de atmosferă, obiectele sînt investite cu funcții similare celor pe care le îndeplinesc spațiile. Păpușa Monicăi și volumul din „Robinson Crusoe" sînt de trei ori recurente în romanul lui Ionel Teodoreanu, rolul lor explicit fiind acela de „păstrători" ai atmosferei. De aceea, în scena finală a cărții, în momentul în care obiec-

tele „se descarcă“ de atmosferă și este sugerată posibilitatea transformării lor în fetișuri, tot ele vor declanșa mecanismul în spirală de reluare ciclică, la infinit, a atmosferei, prin hotărîrea pe care o ia Dănuț de a scrie romanul.

3. Coeziunea dintre elementele unei mulțimi de atmosferă este asigurată și de pasiunile comune ale personajelor.

În *La Medeleni*, pianul mijlocește asemănarea dintre doamna Deleanu și Olguța, în calitate de „instrumentiști“, pe de o parte, și dintre Alexandru Pallă și Vania, ca „ascultători“, pe de altă parte. Pasiunea comună pentru cai este un indiciu suplimentar al afecțiunii dintre Olguța și moș Gheorghe, după cum automobilul îi unește pe Herr Direktor, Dănuț și Olguța. Avocatura, ca profesie, este preluată de Dănuț și Puiu de la domnul Deleanu, iar Olguța dovedește, cu prilejul unor repetate „pledoarii“, aptitudini oratorice. Călăria este o pasiune comună Olguței, Monicăi și lui Dănuț și mijlocește totodată introducerea în roman a colonelului, personaj episodic ce contribuie, la rîndul său, la intensificarea atmosferei prin „bizareria“ care-l caracterizează. Tradiția cadourilor este ilustrată de domnul Deleanu, de Herr Direktor și de Olguța.

III. Substanțe ale lumii actualizate

1. Lumea textelor de atmosferă este adesea *copilăria* sau *adolescența* — epoci (presupuse) îndepărtate de momentul receptării și, în egală măsură, de cel al emiterii textului (chiar dacă emiterea și receptarea sînt două momente despărțite, la rîndul lor, de o perioadă lungă de timp) și caracterizate prin urmare de reguli de percepere a lumii actuale diferite de cele cărora li se supun emițătorul și/sau receptorul în momentul comunicării mediate de opera de artă.

Trăsăturile caaracteristice acestei lumi sînt reordonate de text și de lectură pentru a reconstitui un univers

pe care cititorul îl cunoaște dinainte dintr-o experiență personală. În momentul în care ia contact cu opera, acesta își rememorează un trecut (dorit !) ale cărui trăsături s-au esențializat. Receptorul adult al textului de atmosferă se raportează la propriul sine din perioada copilăriei într-un mod cvasi-analog celui în care se raportează la un personaj „imaginat“. Astfel, fenomenul de esențializare se datorează în primul rînd intervalului care desparte experiența nemijlocită de receptarea unei experiențe similare transpuse în artă, dar mai ales deosebirii dintre tipul de percepție caracteristic fiecăruia dintre aceste momente. Diferența dintre receptorul-adult și personajul-copil se adaugă aceleia care deosebește experiența directă de experiența mediată artistic.

La cele de mai sus sînt necesare însă două precizări :

a) Distanța dintre perioada din viața receptorului similară celei înfățișate în text și momentul în care se produce receptarea textului nu este neapărat măsurabilă cu ajutorul unor diviziuni ale „timpului obiectiv“ (în speță, ani) ; ea poate fi cauzată și de modificarea — produsă într-o perioadă relativ scurtă de timp — a atitudinii receptorului față de lumea actuală, față de universul în care își duce existența. Teoretic, este perfect posibil, în acest sens, ca un receptor-copil să decodeze în mod adecvat atmosfera unui text a cărui lume este (predominant) adolescentină (sau aparține unei alte perioade „obiective“ de viață), să și-o imagineze deci într-un mod asemănător celui în care și-a imaginat-o emițătorul.

b) Observațiile de pînă acum conduc la concluzia că „identificarea“ receptorului cu lumea textului de atmosferă, participarea sa activă la (re)construirea acesteia sînt determinate tocmai de faptul că procesul prin care receptorul esențializează trăsăturile acelui moment rememorat și/sau proiectat în text precedă existența unui text de atmosferă și de necesitatea ca lumea care îl constituie să fie analogă lumii „reale“ pe care o rememorează receptorul în procesul de lectură ; analogia se stabilește însă cu necesitate între lumea reprezentată în

text și o lume pe care atît emițătorul cît și receptorul și-o imaginează în a c e l a ș i f e l.

Lumea textului de atmosferă este deci, pentru emițător și receptor, proiecția unei dorințe. Tot în romanul lui Ionel Teodoreanu întîlnim, de pildă, următoarea precizare : „Dănuț nu se gîndea la lună. Constatase din auzite prezența ei și o găsise în turbinca lui Ivan, fără s-o privească pe cer."

2. Lumea pe care o aproximează o creație de atmosferă poate să aparțină de asemenea *trecutului* (istoric sau subiectiv). Ea este reprezentată în text printr-o serie de elemente de context sociocultural care contrastează cu cele dominante în momentul (emiterii-)receptării. Și în acest caz este vorba nu de trecutul „real", „obiectiv" cunoscut din tratate și manuale de istorie, ci de un trecut pe care — în spațiul textului sau în afara sa — emițătorul și receptorul și-l imaginează pornind de la cronici, dar mai ales de la vestigii edilitare, de la muzică, de la imagini, de la povestiri și de la legende.

În funcție de „atitudinea" pe care o marchează emițătorul implicit în raport cu lumea reprezentată în text, în literatura de atmosferă trecutul va fi, fie e v o c a t, fie r e c o n s t i t u i t.

Dacă textul de atmosferă e v o c ă o perioadă din trecut, „urmele" acesteia sînt, în general, trunchiate sau căzute în desuetudine. „Obiectele" concrete, referenții care generează atmosfera în textul literar-artistic sînt, de obicei, inscripții fragmentare, ruine năpădite de vegetație, fresce pe jumătate șterse etc., toate acestea înecate în ceață, sau „întrevăzute" într-o lumină difuză (a zorilor, a amurgului sau a razelor de lună). Caracterul fragmentar al obiectelor reprezentate în text și intensitatea scăzută a luminii implică, aproape întotdeauna, v a g u l c o n t u r u r i l o r elementelor ce constituie lumea de atmosferă și predispune agentul uman intra- sau extratextual, la reverie. Ca și personajul sau naratorul pus în contact cu vestigiile trecutului în spațiul creației literare, receptorul textului de atmosferă trebuie să reconstituie

mental această lume pornind de la fragmentele care îi sînt înfățișate.

Vagul contururilor acelui univers referențial pe care îl creează și îl manifestă textul de atmosferă este de altfel cauza principală care determină situarea acestuia în prelungirea lumii actuale.

Lumea pe care o *evocă* textul de atmosferă este întotdeauna o lume pusă în abis — o sub-lume episodică, inserată în text într-un moment oarecare al desfășurării „acțiunii", cu rolul de a explicita unul dintre elementele sale constitutive. Această sub-lume este plasată într-un moment anterior pe axa temporalității celui căruia îi aparține lumea principală a textului. Fie că este o lume de atmosferă sau nu, aceasta din urmă poate fi contemporană (emiterii-)receptării, sau se poate situa, la rîndul său, într-o epocă trecută.

Ori de cîte ori o operă literară *reconstituie* o epocă trecută, lumea de atmosferă domină celelalte lumi reprezentate în text. Caracteristica principală a unei asemenea subclase este aceea că elementele care o constituie sînt redate în cvasi-totalitatea lor. Într-un asemenea caz, sursa principală generatoare de atmosferă este contrastul dintre lumea actuală a (emițătorului și) receptorului și lumea reprezentată în text.

Fie că textul literar de atmosferă evocă, fie că reconstituie o lume situată în trecutul istoric, elementele acesteia se caracterizează în primul rînd printr-o „ornamentație" diferită de aceea care domină în momentul emiterii-receptării și prin acuratețea cu care sînt redate detaliile — costume aparținînd fie unor personaje, fie unor „portrete" pe care le descrie textul, mobilier, motive reproduse pe vase etc. Faptul că ornamentica ce însoțește datele lumii evocate într-un text de atmosferă poate fi marcată zero nu impietează asupra validității concluziei de mai sus, căci, și într-un astfel de caz, este posibil să se mențină contrastul între ornamentica lumii textuale și cea a lumii extratextuale (lumea receptorului).

În procesul receptării clasei particulare de texte de care ne ocupăm aici, contrastul care diferențiază din punct

de vedere „obiectiv", lumea actuală de cea textuală, este „atenuat" de faptul că cititorul raportează permanent lumea de atmosferă nu la universul său „real", ci la o lume pe care o d o r e ş t e, o v i s e a z ă. Iar acest proces este permis, este facilitat, de mărci care indică în suprafaţa textului că aceasta a fost şi strategia adoptată de emiţător, că emiţătorul „a mizat" tocmai pe o asemenea reacţie.

Unele dintre obiecte au o funcţionalitate cunoscută receptorului, dar limitată la o sferă care nu (mai) este aceea a practicii cotidiene. Referenţii altora dintre obiectele care constituie lumea textului de atmosferă au dispărut, sau sînt pe cale de dispariţie din spaţiul funcţional al receptorului, unde este însă posibil să se fi păstrat obiecte omologe ; dintr-o asemenea categorie fac parte „obiecte" cum este briciul sau trăsura, dar şi bărbierul sau birjarul. Este vorba de obiecte care au avut o funcţionalitate bine definită şi care nu s-a modificat deloc în decursul unei perioade foarte îndelungate (de obicei, cîteva secole) ; această caracteristică le-a conferit statutul de e m b l e m ă a unei anumite lumi. Dintr-o asemenea categorie fac parte meserii exercitate timp de secole în acelaşi mod, tranzacţii care s-au desfăşurat mereu după acelaşi „tipic" şi în acelaşi cadru (de exemplu, bîlciurile) etc. În componenţa lumii de atmosferă a operei literar-artistice intră şi obiecte a căror funcţionalitate este (cvasi-)necunoscută receptorului (un exemplu de asemenea obiect ar fi bihunca), acesta trebuind, pe baza mărcilor din suprafaţa textului, să le-o atribuie şi astfel să „ghicească" înfăţişarea obiectului în procesul de lectură. În astfel de situaţii, receptorul ignoră, cel mai adesea, chiar semnificaţia cuvîntului ce desemnează asemenea obiecte ; cuvîntul îi este fie total necunoscut, fie aparţine fondului său lexical în calitate de arhaism căruia de obicei îi actualizează doar sfera semantică la care aparţine (un exemplu în acest sens ar fi „capuchehaie").

Acele texte de atmosferă ce înfăţişează o perioadă de timp din trecut pornind — implicit sau explicit — de la literatura şi/sau arta care „reflectă" acea perioadă

nu au niciodată în vedere o literatură de factură naturalistă și nici chiar una realistă ; în calitate de factor care generează atmosfera într-un text, cultura care îl precedă este întotdeauna o cultură care „idealizează" într-un fel oarecare epoca respectivă (exemplul cel mai la îndemînă îl oferă poezia trubadurilor sau romanele cavalerești sau, pentru spațiul românesc, literatura populară). Aceste date, referitoare la o anumită lume, pe care emițătorul presupune că cititorul le cunoaște dinainte de a le fi întîlnit în text se constituie în codul sociocultural pe fundalul căruia este proiectată lumea specifică literaturii de atmosferă.

Sintetizînd observațiile de pînă acum, pentru a oferi o imagine (considerată prin consens) v e r o s i m i l ă a unei lumi aparținînd, de pildă, trecutului istoric (precizările sînt valabile însă, cu mici modificări, și pentru lumea „patriarhală" sau pentru cea „exotică"), la nivelul de suprafață al unui text de atmosferă trebuie marcate o serie de elemente particulare, printre care :

1° interioare și costume „de epocă".

Așa, de pildă, în fragmentul de mai jos, aparținînd romanului lui Walter Scott *Ivanhoe* este reconstituit în detalii un interior nobiliar saxon din vremea cruciadelor. Factorii ce deosebesc această descriere de o prezentare „realistă" sînt (a) comparațiile dintre mulțimea pe care o reprezintă acest decor și mulțimi similare din vremea lui Walter Scott (de fapt, comparațiile implicite dintre decorul descris în text și întreaga serie posibilă de tipuri de interioare actualizate succesiv de „modă" între epoca lui Richard Inimă-de-Leu și cea a lui Walter Scott, căci cititorii contemporani cu acesta din urmă ar putea, teoretic, să cunoască trăsăturile caracteristice ale tuturor) și (b) faptul că vocea auctorială emite o judecată de valoare („luxul nu lipsea, chiar dacă vădea un gust îndoielnic"), ceea ce reprezintă o strategie de implicare a receptorului (cf. *supra*, nu numai în lumea actualizată, ci și în actul discursiv prin intermediul căruia se produce actualizarea :

„După ce străbătu un mic coridor și urcă șapte trepte, alcătuite fiecare dintr-o bîrnă groasă de stejar, ajunse la iatacul domniței Rowena. Era o încăpere făloasă, care vădea respectul arătat domniței de către stăpînul casei. Pereții ei erau îmbrăcați în broderii de mătase de felurite culori, țesute cu fir de aur și de argint și înfățișînd, cu întreg meșteșugul acelei vremi, scene de vînătoare cu cîini și cu șoimi. Alcovul era împodobit cu aceeași tapițerie bogată, iar în jurul lui atîrnau perdele vopsite în purpură. Jilțurile erau de asemenea îmbrăcate în învelitori colorate, iar unul din ele, mai înalt decît celelalte, avea la poalele lui un taburet de ivoriu, cu încrustații curioase.

Nu mai puțin de patru sfeșnice de argint, în care erau înfipte niște facle mari de ceară, slujeau la luminarea acestei încăperi. Totuși frumoasele din zilele noastre n-au de ce să pizmuiască luxul unei prințese saxone. Pereții încăperii erau atît de prost tencuiți și atît de crăpați, încît tapetele bogate tremurau sub adierea nopții și, în ciuda unei apărători menite să le ferească de vînt, faclele își unduiau flăcările în toate părțile, asemeni flamurilor desfășurate ale unor căpetenii războinice. Și cu toate acestea, luxul nu lipsea, chiar dacă vădea un gust îndoielnic. Confortul însă lipsea aproape cu desăvîrșire, numai că nu i se simțea lipsa, întrucît pe vremea aceea noțiunea de confort nici nu exista."

În același roman, descrierea amănunțită a unui costum din evul mediu al anilor 1100, cu precizarea întrebuințării care se dădea fiecărei piese și accesoriu de vestimentație este de asemenea o modalitate de a-l face pe receptor să-și aproprieze lumea reconstituită :

„Purta un pieptar verde, îmblănit la gît și la mîneci cu o pielicică de jder numită sîngeap, de o calitate inferioară herminei. Pieptarul acesta atîrna, descheiat, deasupra unei tunici roșii, lipită strîns de trup, purta pantaloni scurți — tot din stofă roșie, care nu treceau mai jos de coapsă, lăsîndu-i genunchii dezveliți. În picioare avea sandale țărănești, dar dintr-un material mai scump și prinse în față cu niște catarame de aur. Pe brațe avea brățări le aur, iar în jurul gîtului — un colan mare din același metal prețios. Mijlocul i-era încins cu un brîu înflorat, de care spînzura o sabie scurtă și dreaptă, cu două tăișuri și cu vîrful ascuțit, așezată în așa fel, încît îi cădea aproape

perpendicular pe trup. Pe spătarul fotoliului atîrna un contăș de postav roșu, căptușit cu blană, precum și o tichie din același postav, cu o cusătură aleasă; contășul și tichia întregeau îmbrăcămintea bogatului moșier, cînd acesta catadicsea să iasă la plimbare. O suliță scurtă cu mîner lat și strălucitor de oțel era de asemenea rezemată de spătarul fotoliului; se folosea de ea cînd ieșea din castel, ca de un ciomag sau de o armă, după nevoie."

2° preocupări, gesturi, atitudini etc. anacronice pentru lumea actuală a receptorului (de exemplu, duelul, turnirul, jocul de golf, țesutul la război, balurile etc.).

În romanul *Ivanhoe*, în scena turnirului emițătorul se dedublează explicit în receptor („Era o priveliște măreață și în același timp înfricoșătoare..."); el asumă această calitate (1) pentru că citează cronici ale epocii pe care o reconstituie, deci descrierea sa este autentică, obiectivă, pe de altă parte, și (2) pentru că redarea întregii scene mimează o percepție subiectivă, atmosfera rezultînd tocmai din suprapunerea acestor două grile diferite, ce filtrează abundența de detalii:

„Isprăvindu-și citania, heralzii se retraseră la locurile lor. Cavalerii intrară atunci pe la amîndouă capetele arenei într-un lung alai și se aliniară pe două rînduri, unii în fața altora; conducătorii celor două tabere își ocupară locul — în mijlocul rîndului din față — abia după ce își așezară cu grijă oamenii, fiecare la locul lui.

Era o priveliște măreață și în același timp înfricoșătoare să vezi atîția luptători viteji, înarmați din cap pînă-n picioare și călări pe niște cai minunați. Înfipți în șa ca niște stîlpi de fier, erau gata să pornească la o bătălie înfricoșătoare și așteptau semnalul de începere a luptelor cu aceeași nerăbdare ca și caii lor aprigi, care nechezau și frămîntau țărîna cu copitele.

Cavalerii își țineau sus lăncile lungi, ale căror vîrfuri străluceau în razele soarelui; flamurile cu care erau împodobite fîlfîiau deasupra panașelor coifurilor. Rămaseră așa, în vreme ce mareșalii le cercetau rîndurile cu luare-aminte, pentru ca nu cumva o tabără sau alta să aibă mai mulți sau mai puțini cavaleri decît numărul prevăzut. Văzînd că numărul era cel cuvenit, mareșalii se retraseră din arenă, iar William de Wyvil

dădu, cu glas tunător, semnalul : „Laissez aller !"" La aceste cuvinte, trîmbițele răsunară, iar luptătorii, cu lăncile în cumpănire, își înfipseră pintenii în coastele cailor : rîndurile din față ale celor două tabere porniră în galop și se ciocniră în mijlocul arenei, cu un zgomot ce se auzi la depărtare de o milă. Ariergarda fiecărei tabere înaintă cu pas încet pentru a da ajutor celor învinși, sau pentru a întări izbînda învingătorilor din tabăra lor."

În fragmentul următor din *Potopul* lui Henryk Sienkiewicz întîlnim descrierea minuțioasă a unor obiecte specifice pentru o civilizație trecută, pentru anumite coordonate spațio-temporale, obiceiuri etc. Obiectele apar ca materializare a unor puncte în care se intersectează o multitudine de proiecții : (a) aceea a macrolumii în care sînt încadrate (Polonia lui Jan Kazimierz, așa cum o evocă Sienkiewicz), (b) aceea a lumii din care provin metonimic obiectele (spațiul italian dintr-o epocă anterioară celei evocate în roman) și (c) aceea a microlumii — puse în abis — reprezentate pe ele (incrustațiile de pe cupe) :

„Majordomul aduse în acest timp două pocale de cristal venețian, atît de măiestrit lucrate, încît puteau să treacă drept a opta minune a lumii. Cristalul, înflorat și lustruit poate ani întregi, împrăștia străluciri de diamante ; montura fusese lucrată de meșteri italieni. Cupele care apărau sticla scumpă erau din aur sculptat în făpturi mărunte care înfățișau intrarea triumfală a unei căpetenii la Capitol. Căpetenia se afla într-un car aurit și înainta pe un drum așternut cu perle. În urma lui veneau robii cu mîinile legate, un rege într-un turban cu smaragd, și oștenii cu flamurile și acvilele romane. Peste cincizeci de figuri erau săpate pe fiecare cupă, mici cît o alună, dar meșterite cu atîta grijă, încît se puteau vedea bine trăsăturile și simțămintele fiecăruia, semeția învingătorilor și suferința celor înfrînți. Cristalul era înțepenit în cupe cu fire de aur filigranate, subțiri ca firele de păr și arcuite cu migală în frunze de viță, ciorchini și flori felurite. Voiurile de filigran se răsuceau în jurul cristalului, unindu-se sus într-un cerc care alcătuia rama pocalului, bătută cu pietre prețioase în șapte culori."

3° anumite particularități de limbaj: arhaisme lexicale și/sau gramaticale sau regionalisme de un anumit tip (cf. *infra*, capitolul VI, *Atmosfera de limbaj*).

În acele texte în care coexistă o varietate de sublumi, iar atmosfera este o caracteristică limitată doar la una — sau la cîteva — dintre acestea, la șirul de trăsături enumerate se adaugă:

4° un „ritm de viață“ diferit de cel propriu celorlalte sublumi ale textului“ (ritmul acestora din urmă fiind, de regulă, mai aproape de cel al lumii actuale) și

5° sugerarea unei atitudini ironice și/sau incomprehensive a agenților umani din celelalte submulțimi textuale relativ la lumea de atmosferă.

În cazul în care sînt respectate condițiile 1—5, însă ironia devine modalitatea de expresie dominantă, textul încetează de a mai fi de atmosferă și devine p a r o d i e (cf. *infra*, capitolul V, *Parodia și atmosfera*). Este cazul unor opere ca *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu sau *Trandafirul și inelul* și *Istoria lui Henry Esmond* de William Makepiece Thackeray.

3. Totodată textele de atmosferă își plasează adesea lumea într-o *zonă geografică îndepărtată, cu o civilizație esențialmente diferită* de aceea căreia-i aparțin emițătorul și receptorul. Indiferent dacă o cunosc prin contact direct sau dacă o cunosc mediat, actul reconstituirii lumii pe care o manifestă un discurs literar-artistic c a l u m e d e a t m o s f e r ă impune ca o condiție necesară ca atît emițătorul cît și receptorul s-o cunoască p a r ț i a l și s u p e r f i c i a l. Această remarcă, la fel cu cele care urmează, este valabilă, desigur, pentru toate tipurile de lumi ce pot fi mimate într-un text de atmosferă. O cunoaștere profundă, adecvată, bazată pe date „obiective“, științifice, ar transforma aproximarea în descriere, opera de atmosferă în literatură realistă.

În secvența următoare a *Crailor de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale:

„Prietenul se opri aci, zîmbind, își aprinse cu tabiet țigara, porunci cafele, vin. Și reluă numaidecît firul povestirii:

— ...Într-un salon viu luminat, cocoane în malacov, încăr-

cate de scule, boieri cu favoriți sau cu imperiale, la grumazul cărora scînteiau briliantele Nișanului, se apleacă adînc ca să sărute mîna unei bătrîne îmbrăcată în verde, o bătrînă puțintică la trup și uscățivă cu păr cănit morcoviu, cu ochi spălăciți albaștri. Are însă aerul atît de măreț: ea stă dreaptă, capul îl ține sus, căutătura-i semeață, vorba răspicată și poruncitoare. De șapte ani de cînd s-a întors din cea din urmă călătorie la Baden-bis, ea nu mai iese din casă și, pentru că singurătatea îi e urîtă iar somnul rar, în fiecare seară, după masa de douăsprezece tacîmuri, are pînă tîrziu sindrofie.

Cu dînsa avea să piară una din rămășițele întîrziate ale lumii de odinioară, ea apucase încă vremurile bune: în 1871, cînd a răposat, mergea pe optzeci și opt de ani și era de șaptezeci și doi văduvă [...]".

naratorul reconstituie o lume apusă, care (1) din cauza caracteristicilor diferite de cele ale lumii actuale a receptorului și chiar (2) de cele ale lumii actuale a povestitorului; (3) din cauză că între această lume demult dispărută și receptorul cititor al textului se interpun mai multe filtre (a) cel al povestitorului martor „obiectiv" Pantazi, (b) cel al povestitorului Pantazi care se implică în lumea actualizată, (c) acela al naratorului *Crailor de Curtea-Veche* așa cum a receptat el atunci povestirea lui Pantazi și (d) filtrul naratorului *Crailor de Curtea-Veche* așa cum redă el această lume în roman (momentul enunțării acestuia fiind despărțit în timp de cel în care naratorul explicit al textului îndeplinea rolul de receptor) și (4) din cauza manierismelor de limbaj folosite, lumea astfel actualizată prin discurs capătă caracteristicile unei l u m i e x o t i c e, deci îndepărtată și în spațiu, nu numai în timp de lumea actuală a emițătorului și a receptorului; este o îndepărtare s u b i e c t i v ă, obținută prin aplicarea acestor tehnici succesive de e x t i n d e r e a d u r a t e i.

4. Atmosfera unui text literar apare, de multe ori, și ca urmare a aproximării unei *lumi fantastice* — cunoscute anterior de emițător și receptor prin intermediul altor opere de artă și/sau legende etc. de un anumit tip — sau ca urmare a aproximării unei *lumi onirice*, ale

cărei date fundamentale aparţin deci fondului comun de percepţii, senzaţii etc. al indivizilor umani ; tendinţa spre fantastic a textelor de atmosferă este marcată prin h i p e r b o l i z a r e. Exemplul următor este extras din *Hanu Ancuţei* :

„Noi cu toţii am fost, se-nţelege, de părerea comisului. Şi *iar am strigat ca să s-audă pînă-n ţara nemţească*". [s.n., M.N.].

5. Într-o operă literară atmosfera poate fi construită şi pornind de la o *superstiţie* împărtăşită la un moment dat, într-un spaţiu dat, de o categorie largă de indivizi ; grila prin care se citeşte una dintre lumile alternative ale textului îşi poate avea originea într-o superstiţie socializată, care va fi explicitată sau reprezentată aluziv la nivelul textului. Exemplele sînt din *Hanu Ancuţei* :

„Calul cel slab al răzăşului [...]nechează deodată subţire şi rînji înspre noi ca un demon."

„Cucoşii cîntă, băgă de seamă orbul, ca s-alunge şerpii şi duhurile din preajmă."

Faptul că receptorul contemporan nu (mai) crede în superstiţii, identifincîndu-se deci din ce în ce mai puţin cu această sublume, tinde să scoată un text din clasa textelor de atmosferă. Conchidem de aici că, pentru anumite categorii de receptori, nici textele care mimează universul patriarhal, trecutul istoric etc. nu (mai) sînt texte de atmosferă sau vor înceta să fie la un moment dat.

Pe de altă parte, lumea textului de atmosferă este o lume aflată l a m i j l o c, între „lumea miraculoasă" a basmelor, legendelor, credinţelor, superstiţiilor etc. şi un analogon al lumii actuale. Prezenţa în orice text de atmosferă a unui „surogat" al universului domestic, cu toate atributele sale — de la „obiecte" cu o funcţionalitate bine delimitată şi pînă la clişee de vorbire şi comportament — are tocmai rolul de a „pondera" tendinţa emiţătorului şi/sau a receptorului spre o interpretare (exclusiv) fantastică a lumii textului şi explică prezenţa unei (sub)lumi *patriarhale* în aproape toate textele de atmosferă. Povestirile *Hanului Ancuţei* abundă de exemple tipice :

„[...] am stat pe lîngă niște baci bătrîni la focuri care nu se mai stingeau niciodată.“

6. Desigur că, cel mai adesea, în textele de atmosferă coexistă mai multe dintre ipostazele lumii imaginate care au fost inventariate aici ; atmosfera este rezultatul interferării a minimum două dintre acestea. Ceea ce determină marea varietate a creațiilor literare de atmosferă și multitudinea de subclase în care se pot împărți acestea — atmosfera de basm, atmosfera de mahala, atmosfera tîrgului de provincie, atmosfera rurală, cea boemă, cea aristocratică, aceea a unei lumi în descompunere etc. ș.a.m.d. — sînt posibilitățile — caleidoscopice ! — de combinare cu care sînt prevăzute datele de bază.

IV. Lumea de atmosferă — o mulțime închisă autoreferențială

1. Prin reduplicare infinită, potrivit unui model „în spirală“, mulțimea de atmosferă se autogenerează permanent. O explică atît intervenția conului Grigore cît și indicațiile de regie din finalul *Mușcatei din fereastră* (III, 10) de Victor Ion Popa :

„*Conu Grigore* : Totuna, Sofico, și atunci, ca și azi. Numai nouă ni se pare, Sofico. Nu se schimbă nimic pe lume. Toate se întorc și se întorc, iaca așa, ca într-un cerc... Și acu douăzeci și cinci de ani... aici, în cerdac, ai ieșit cu șalul în spate și cu mușcata ta subțioară și mi te-a adus Gheorghe, frate-tău... Și am plecat cîntînd. Iar colea, în urma noastră, cum stai tu acum, plîngea potolită și fără să se mai zbată — ca în fața sorții, biata maică-ta. Și ne-a mers bine, Sofico... să le meargă și lor, tot ca și nouă ! Și iaca s-au întors lucrurile, și s-or întoarce mai departe — și ai să te vezi intrînd împăcată pe poarta casei lor, cum au intrat și părinții tăi pe poarta casei noastre... Că nu se schimbă nimic pe lume și toate se întorc, iaca așa, ca într-un cerc fără de capăt... (Și bieții bătrîni stau și plîng fără să mai înțeleagă de ce, ascultînd roata care se tot duce și cîntecul care nu se mai schimbă).“

Un discurs de atmosferă avansează prin urmare potrivit procedeului pe care Patrice Pavis *, îl numește *metaforizarea unei scene de bază* și-l descrie după cum urmează :

„Scenele nu se limitează la a se cita reciproc ; ele adaugă de fiecare dată cîte un element nou, pînă în momentul în care metafora este în sfîrșit completă. [...]. Acest tip de înlănțuire metaforică va fi folosit îndeosebi atunci cînd autorul va dori să definească relațiile între două (sau mai multe) personaje, pentru a indica în acest fel evoluția graduală și schimbările calitative."

Textul de atmosferă extinde sfera de acțiune a acestui procedeu la relațiile dintre toate elementele lumii pe care o construiește : mulțimea secvențelor ce redau starea de spirit e, de pildă, modelată potrivit unei matrice asemănătoare celei care ordonează elementele constitutive ale universului familiar, domestic etc.

În ansamblul său, textul de atmosferă este așadar o metaforă ; atmosfera se construiește pe măsura derulării mecanismului de metaforizare, care-și încetează acțiunea numai o dată cu sfîrșitul linear al textului.

Din această caracteristică fundamentală a lumii de atmosferă decurge c o e z i u n e a dintre elementele care-o compun (animate și inanimate ; oameni, locuri, obiceiuri), exprimată totdeauna explicit în suprafața textului. În acest sens, este simptomatic un discurs al doctorului Micu din drama *Ciuta* (I, 8) de Victor Ion Popa :,

„*Doctor Micu :* Da... da, așa a fost... fiindcă am fost legați de pămîntul ăsta. Ne-am iubit tîrgul în care ne-am deschis ochii, ne-am iubit ulițele și casele bătrînești... și n-am vrut să ieșim din ele... iar neveste din alte locuri n-aveam nevoie să aducem... Aveam destule fete frumoase aici... destule fete bune... Le știau părinții. De ce era să alergi în alte părți ?... Să dibuiești un noroc străin, pe cîtă vreme aveai norocul aici... Nu, madam Micu, tot neamul meu, ca și al tău de altfel — că și al tău tot

---

* Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les presses universitaires du Québec, 1976.

așa a fost — n-a dat vrabia din mînă pe cioara din gard... Și dacă se întîmpla de se iubeau văr cu văr, nu era vina lor că se iubeau și nici nu era vina lor că erau neamuri... Într-o vreme, în tîrgul ăsta, nu găseai doi oameni să nu fie neamuri... doar venetici... Și așa am fost noi blestemați să închidem ochii aici. Fiindcă în locul în care ne-am născut, pesemne că și țărîna își are sufletul ei... Ai zvîntat-o cu degetele cînd erai mititel... ai scurmat-o cu plugul cînd erai în vlagă... Te cunoaște... te iubește... și te cheamă... Pe mormînt ți se lasă mai ușoară... Da... da... și Octav ar fi putut face greșeala asta... să ia o fată din neamul lui, dacă ar fi fost nevoie s-o facă, că și el e menit să moară aici unde s-a născut, așa cum i-a spus-o tată-său, pe patul morții... așa cum o să i-o spun și eu... cum ai să-i spui și tu... Și apoi, din neamul nostru, atît mai rămîne... Octav... atît... Octav... Că trist lucru este, madam Micu, să știi că mori și că nu are cine pune o floare pe mormîntul tău... Vezi ? Și de asta îmi pare rău că n-am avut o fată... Eh... în sfîrșit... Fată tot găsesc eu... Măcar că tu n-ai fost vrednică, madam Micu... Tot găsesc eu fată... Și am să i-o dau... dacă n-o lua-o el... și dacă n-o veni ea singură... [...]".

2. Prin urmare, personajele lumii de atmosferă se dovedesc incapabile s-o părăsească, pentru că, în afara spațiului mulțimii căreia îi aparțin și pe care o creează, ele își pierd identitatea. Este ceea ce se întîmplă cu Dănuț în volumul al doilea al romanului *La Medeleni*. „Transplantat" la București pentru a urma liceul, el compune poezii în franțuzește, pe care ulterior le reneagă, după cum, în ultima vacanță, el nu poate scrie pentru că s-a înstrăinat de atmosfera moșiei părintești unde totuși locuiește și căreia mai tîrziu va recunoaște că îi datorează în exclusivitate inspirația.

Departe de lumea de atmosferă din care fac parte, personajele îi conștientizează existența, pentru că-i simt lipsa. Simbolizată, în genere, metonimic prin casa părintească, lumea de atmosferă își atrage cu o „forță centrifugă" elementele constitutive. Declarația lui Andrew Mayo din drama *Dincolo de zare* (II, 2) de Eugene O'Neil e semnificativă :

„*Andrew* : [...] Uite, cînd stau iar aici sus cu tine, ca să vorbim în taină numai noi amîndoi, singuri-singurei parcă se întoarce vremea de demult. Și mă simt grozav de bine că-s din nou acasă."

3. De asemenea, printr-o mișcare „centripetă", lumea de atmosferă refuză să se interfereze cu alte lumi. Dialogul negustorului lipscan Damian Cristișor cu oaspeții Hanului Ancuței definește lumea din „țara nemțească", de fapt din afara frontierelor Moldovei ca pe o mulțime „exotică" căreia-i lipsesc atributele acesteia din urmă ; de aceea o resping :

„— Carne fiartă ? se miră căpitanul Isac.

— Da, carne fiartă. Și bere, de aceea de care vă spun.

— Vra să zică, urmă mazilul, pui în țiglă n-ai văzut ?

— Nu prea.

— Nici miel fript tîlhărește și tăvălit în mojdei ?

— Asta nu.

— Nici sarmale ?

— Nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.

— Doamne ferește și apără ! se cruci moș Leonte.

— Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, *dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă ! să rămîie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei.*" [s.n., M.M.].

4. Pe de altă parte, fie că outsiderii o acceptă integrîndu-i-se, fie că o resping și se retrag în propria lor lume, lumea de atmosferă exercită întotdeauna o atracție puternică asupra personajelor din alte spații care iau contact cu ea. Acesta este obiectul convorbirii de mai jos între Lockwood și Nelly Dean, personaje din romanul *La răscruce de vînturi* de Emily Brontë :

„— Lucrurile astea s-au petrecut iarna trecută, domnule, zise doamna Dean, nu-i decît un an de-atunci. Pe vremea aceea n-aș fi crezut că după douăsprezece luni am să distrez un străin povestindu-i-le. Dar cine știe cîtă vreme veți mai fi un străin ? Sînteți prea tînăr să vă mulțumiți cu viața asta singuratică, și eu nu-mi pot închipui că cineva o poate vedea pe Catherine Linton fără s-o iubească. Văd că zîmbiți, dar pentru ce păreți atît de vioi și plin de interes cînd vorbesc despre ea ? Și pentru

ce mi-ați cerut să atîrn portretul ei deasupra căminului? Și pentru ce...

— Oprește-te, scumpă doamnă Dean! am strigat eu. Ar fi foarte firesc s-o iubesc, dar ea oare m-ar iubi? Am îndoieli prea mari ca să-mi risc liniștea lăsîndu-mă ispitit — și-apoi eu nu sînt de pe-aici. Vin dintr-o lume plină de agitație și trebuie să mă întorc în ea. Spune mai departe. Catherine s-a supus poruncii tatălui?".

Tot în acest sens, e simptomatic faptul că, la ultima sa vizită la Wuthering Heights, Lockwood îi evită pe Catherine și Hareton, care acum sînt logodiți. La începutul vizitei, el îi privește de afară, din grădină, prin fereastra rămasă deschisă, iar la sfîrșit, după ce, în absența acestora, a ascultat-o pe Nelly Dean povestindu-i idila lor, Lockwood a ieșit pe ușa din dos atunci cînd i-a văzut, tot prin fereastră, întorcîndu-se. Outsiderul a refuzat deci să se mai interfereze cu lumea lor, care acum l-ar fi respins definitiv, pentru că altfel atmosfera ar fi riscat să fie tulburată.

5. Lumea textelor de atmosferă este așadar o lume fixă, imuabilă, autosuficientă, o mulțime guvernată de legi proprii, care nu-și păstrează consistența decît rezistînd oricăror presiuni din exterior. În piesa *Corsarul* (I, 1) de Marcel Achard producătorul de la Hollywood Benyamin W. Lee discută această caracteristică a lumii pe care-o va evoca în film cu scenariștii :

„*Benyamin* : N-am de gînd să schimb nimic din textul vostru. De altfel, am și încercat și n-am putut.

Cadwell (interesat) : Da ?

Benyamin [...] : Da. E ciudat, asta mi se întîmplă pentru prima oară. Cîte filme am pritocit eu! Ei bine, în asta îmi displăceau unele lucruri mărunte și aș fi vrut să le scot, dar mi-a fost peste putință. [...]

Aș fi vrut să schimb între ele unele episoade. M-am lăsat păgubaș".

V. Relații între elementele mulțimii

1. Locul cel mai însemnat între trăsăturile definitorii pentru semantica oricărei lumi de atmosferă este a n u l a r e a d i c h o t o m i e i dintre „obiectele" animate și

cele inanimate, prin extensie, între „obiectele“ umane și cele non-umane (fie acestea animate sau inanimate). Caracteristica apare sub presiunea contextului actualizat prin discurs. În acest mod, mulțimii înfățișate i se conferă un caracter i n e d i t, pe care-l împărtășește și limbajul acelui discurs. Totodată, trăsătura semantică „nenumită“, înlocuită la nivel linear cu una opusă, nu dispare niciodată cu desăvîrșire ; ea rămîne prezentă în subtext tocmai pentru că discursul actualizează — însoțindu-l de un Predicat (verb, adjectiv, adverbial etc.) „neașteptat“ — termenul (îndeobște un substantiv sau un verb) căruia îi este asociată în genere în limba naturală, în afara spațiului discursului. Astfel, trăsăturile numite, prezente în structura de suprafață, se suprapun celor nenumite, absente de la nivelul lexical, dar prezente la un nivel semantic intermediar al textului. Între aceste două serii de trăsături, între rețeaua prezentă și cea absentă, cu poziții adesea interschimbabile — o trăsătură care ar fi trebuit să fie actualizată explicit sau implicit într-o secvență de text este negată și înlocuită explicit sau implicit, printr-o trăsătură opusă sau contrastantă ! — se instituie principala stare de tensiune căreia i se datorează coeziunea textului de atmosferă.

Dacă tehnica ce determină această caracteristică a semanticii lumilor de atmosferă acționează pe tot parcursul desfășurării discursului, fiind împinsă deci pînă la ultimele consecințe, discursul care manifestă acea lume iese din clasa operelor literar-artistice de atmosferă și devine „absurd“, pentru că face din contradicția pe care o actualizează principiul său fundamental de organizare.

Pentru caracteristica înfățișată mai sus sînt simptomatice, de pildă, următoarele exemple alese din *Hanu Ancuței* :

„Îl simțise și *hanul,* căci *se înfioră lung.*

O ușă, în fundurile lui, se izbi. Se făcu tăcere la vatră și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile“.

„Cu mîna stîngă făcu vînt *oalei* peste flăcările focului. O auzii *țipînd* în întuneric, la grămada cioburilor, se sfărmă și *tăcu, încheindu-și soarta*“.

„M-am dat lîngă vatră, am împuns ș-am zădărit cu vreascuri *focul ațipit în blănița-i de spuză.* Cînd se răsuciră flăcări și ne văzurăm iarăși, *fiorul de vînt stătu și se așeză* peste noi și peste han *o negură ușoară de toamnă.*" [s.n, M.N.].

În prima secvență citată, *hanului*, „obiect" inanimat i se atribuie proprietatea de a se *înfiora*, specifică mulțimii de elemente animate.

În cea de a doua, spargerea unei oale de lut este comparată implicit cu moartea unei ființe, căci zgomotul care însoțește spargerea în cioburi este asociat unui țipăt (o auzii țipînd), iar liniștea care a urmat zgomotului este asimilată tăcerii de care a fost cuprinsă oala astfel devenită ființă prin moarte („se sfărmă și tăcu, încheindu-și soarta").

În sfîrșit, în ultimul exemplu, „focul ațipit în blănița-i de spuză" capătă, sub presiunea contextului, atributele unui animal domestic, „vîntul", (element al naturii) are „fiori" asemenea unei ființe vii și tot cu o ființă vie este asemănată „negura", care „se așază".

2. În toate secvențele de mai sus, de fapt, în textele de atmosferă în general, pentru care aceste exemple sînt simptomatice, naratorul este explicit. Caracteristica enunțată și atmosfera pe care o generează este rezultatul tensiunii dintre percepția o b i e c t i v ă, raportarea obiectivă la un „obiect", un spațiu, un interval, o împrejurare, aparținînd naratorului care adoptă o perspectivă omniscientă sau de un personaj cu statut (temporar) de outsider și percepția și redarea s u b i e c t i v ă a acelui „obiect", a acelui spațiu, a acelui interval sau a acelei împrejurări, atribuită explicit unuia sau mai multor agenți umani într-un moment de maximă implicare în lumea de atmosferă.

O secvență ilustrativă a acestui procedeu ce acționează asupra semanticii textului (pentru că redistribuie atributele lumii contingente construind o lume particulară —

cea de atmosferă) se întîlnește, de pildă în fragmentul următor din romanul *Casa umbrelor* de Charles Dickens :

„N-am îndrăznit să zăbovesc sau să ridic ochii în sus, dar am trecut pe dinaintea grădinii terasă, cu miresmele sale parfumate și cu aleile sale largi, cu straturile bine întreținute și cu pajiștile de iarbă ca mătasea și am putut vedea ce frumos și impunător e, și cum balustradele vechi de piatră și parapetele și scările largi cu trepte scunde erau brăzdate de timp și de vreme, și cum mușchiul și iedera, ocrotite, creșteau peste ele și în jurul piedestalului de piatră al cadranului solar și am auzit apa havuzului căzînd. Apoi calea ducea pe lîngă șirul lung de ferestre întunecate, diversificate de turnuri cu turle și porticuri de forme neobișnuite, unde lei vechi de piatră sau monștri grotești se zburleau din vizuinile de umbră și-și arătau colții la întunericul nopții de deasupra blazoanelor pe care le țineau în gheare. De acolo, cărarea șerpuia trecînd printr-o curte unde se afla intrarea principală (am trecut mai departe cu zor și grabă), și pe lîngă grajduri în care părea să nu fie nimic decît niște glasuri ce se iscau fie de la vîntul ce susura prin îngrămădirea compactă de iederă atîrnată de-un perete înalt, roșu, ori din jelania șoptită a giruetei, ori din lătratul cîinilor, ori din bătaia înceată a unui clopot. Așa că, puțin după aceea, dînd peste mirosul dulce de floare de tei, al cărei foșnet îl și auzeam, m-am întors pe cotitura cărării, către fațada dinspre sud, și acolo, deasupra mea, erau balustradele de la Drumul Stafiei și o fereastră luminată, care putea să fie de la camera mamei.

Poteca era pavată, ca și terasa de deasupra de altfel, iar pașii mei fiind tăcuți, deșteptau un sunet slab ca un ecou pe lespede. M-am oprit să mă uit numai la ceea ce văzusem în trecerea mea, apoi am pornit repede mai departe și în cîteva clipe am lăsat în urmă fereastra luminată, cînd din pricina ecoului pașilor mei îmi veni dintr-o dată în minte că în legenda Drumului Stafiei era un adevăr îngrozitor, că eu eram cea care trebuia s-aducă nenorocirea asupra solemnului Castel și că din clipa aceea chiar pașii mei vestitori veniseră să-i dea tîrcoale. Cuprinsă de o spaimă tot mai mare, care îmi îngheța sîngele în vene, am prins a fugi parcă de mine și de toate, apucînd-o pe drumul pe care venisem, și nu m-am oprit pînă n-am ajuns la loja portarului ; în spatele meu, parcul zăcea în tristețe și întunecare.

Abia după ce m-am văzut singură în camera mea, cu noaptea înainte-mi, și m-am simțit iarăși descurajată și nefericită, am început să-mi dau seama în ce stare proastă și nesănătoasă mă aflam."

Naratorul sau personajul își proiectează prin urmare propria stare de spirit asupra unei mulțimi de elemente cu care vin în contact. Astfel, o dată cu schimbarea dispoziției agentului uman se modifică și imaginea sa despre acea mulțime, așa cum se întîmplă în fragmentul de mai jos, aparținînd aceluiași roman :

„Rămăsei singură ; liniștit și tăcut, în vale, în soare și-n umbră, zăcea vechiul Castel cu terasele și turnulețele sale, asupra cărora îmi păruse, cînd l-am văzut întîia oară, că odihnește atîta tihnă desăvîrșită, dar care acum arăta a fi pîndarul necruțător și nemilos al nenorocirii maică-mii."

În secvența din *Potopul* lui Sienkiewicz reprodusă în continuare, anularea diferenței dintre animat și inanimat se produce prin actualizarea unui scenariu de basm și prin inserția unor embleme ce aparțin prin tradiție basmului :

„Deodată însă rămase stană de piatră.

Se întîmplă ceva nemaipomenit. Privitorilor li se părea că munții vin în ajutorul regelui și stăpînului legiuit.

Streșinile pereților stîncoși prinseră viață ; de parcă pămîntul se cutremura din temelii și pădurea de sus voia să ia parte la luptă. Trunchiuri de copaci, sloiuri de gheață și zăpadă întărită, pietre și sfărîmături de stîncă începură să se rostogolească duruind peste șirurile strînse ale suedezilor ; totodată, din amîndouă părțile trecătorii răsună un urlet neomenesc.

Jos, printre oșteni, se iscă o învălmășeală care întrecea orice închipuire. Suedezii credeau că munții se prăvălesc asupra lor. Se auziră țipete, gemetele luptătorilor striviți, strigăte deznădăjduite de ajutor, nechezatul cailor, scrîșnetul și bufniturile îngrozitoare ale pietroaielor care se izbeau de platoșe.

În cele din urmă, oamenii și caii alcătuiră o masă învălmășită, plină de gemete, deznădăjduită, înspăimîntătoare.

Pietrele și sfărîmăturile de stîncă îi zdrumicau fără încetare, rostogolindu-se peste oameni și cai."

Actualizarea basmului a fost permisă (și totodată facilitată) de faptul că, în fraza imediat anterioară acestei secvențe („Jan Kazimierz, preferînd pesemne să piară [...]" [s.n., M.N.]), naratorul a părăsit perspectiva omniscientă, asumînd că știe tot atît cît și personajele și „transformîndu-se" în acest mod într-un observator subiectiv al scenei pe care urmează să o redea.

3. Corespondența dintre un mediu și agentul uman care trăiește acolo (aparține aceleiași mulțimi) face ca prezența acestuia din urmă să fie proiectată în acel mediu chiar și atunci cînd persoana fizică a acelui agent uman lipsește. Din această cauză, absența personajului este creatoare de atmosferă pentru celelalte personaje (pentru ceilalți agenți umani proiectați la rîndul lor în text).

Următoarea secvență extrasă tot din *Casa Umbrelor* de Charles Dickens ilustrează caracteristica de mai sus :

„Ei bine, acum, zise oșteanul, uitîndu-se în jurul lui și vorbind încet, încep să înțeleg, mamă, cum ai ajuns să gîndești așa cum gîndești. Camere ca acestea, gata pregătite pentru o persoană pe care de obicei o vezi în ele, au un aspect înspăimîntător cînd persoana cu pricina e plecată, fără de nici un adăpost, singură pe drumuri, Dumnezeu știe unde.

George nu e departe de adevăr. După cum toate micile despărțiri o prefigurează pe cea mare, pe cea din urmă, tot astfel, camerele goale, lipsite de prezența familiară a locatarului, șoptesc îndoliate ceea ce camera dumitale sau camera mea vor trebui să șoptească într-o zi. Salonul Doamnei arată nespus de gol, de melancolic și de părăsit, iar în cabinetul lăuntric, în care astă noapte domnul Bucket și-a executat cercetarea-i secretă, rochiile și podoabele rămase, ba chiar și oglinzile deprinse să le răsfrîngă, au un aer dezolat și pustiu. Întunericul și frigul, ca ziua de iarnă de-afară, sînt mai întunecate și mai înghețate decît în multe cocioabe care de-abia de te adăpostesc de asprimea vremii ; și cu toate că slujitorii grămădesc lemnele pe focurile din căminuri și-așază canapelele și fotoliile înlăuntrul paravanelor de oglinzi calde, care-și aruncă lumina rumenă pînă în cele mai îndepărtate colțuri, plutește un nor pe care nici o lumină din lume nu-l va risipi."

În același fel ne explicăm și de ce portretele construiesc atmosferă într-un anumit cadru (fie că acesta are trăsături similare cu ale sale, fie că are trăsături contrarii). Dar, tot ca urmare a acțiunii acestui procedeu, personajele ajung să semene cu analogonul lor iconic, imaginea lor „reală" putînd fi confundată, așa cum asumă naratorul următorului fragment din *Casa Umbrelor*, cu un portret :

„Sir Leicester privește la zloata și la zăpada de-afară și stă cu urechile ciulite la reîntoarcerea pașilor pe care-i așteaptă. În urechile bătrînei sale slujitoare, ce pare c-a pășit în afară din cadrul unei vechi picturi ca să asiste pe-un Dedlock chemat într-altă lume, liniștea e îmbîcsită de ecourile propriilor sale vorbe : „Oare cine are să-i spună ?".

Acțiunea procedeului de mai sus este, desigur, operantă și în sens invers : anumite „obiecte", locuri, împrejurări își exercită influența asupra agentului uman subiectivizînd raportarea sa la mediu. Este ceea ce explică Eugene O'Neil în partea finală a unei didascalii la piesa *Dincolo de zare* :

„[...] Neclintirea acestei fierbinți și secetoase amieze pare să se fi furișat înăuntru, așa încît pînă și cele neînsuflețite îți lasă impresia că zac într-o dezolată sleire."

4. Implicarea agentului uman într-un peisaj, decor, „eveniment" etc., ca urmare a influenței pe care o exercită acestea asupra sa și a asociațiilor pe care i le trezește, se reflectă apoi înapoi asupra elementelor care au provocat această influență și aceste asociații, investind astfel întreaga mulțime cu trăsături „umane". Dacă procesul avansează cu încă o treaptă, reflectarea — proiecția — se întoarce de la mediu la agentul uman, investindu-l pe acesta din urmă cu trăsături non-umane ș.a.m.d., într-o spirală continuă ; de aceea trăsăturile „uman" și „non-uman", „animat" și „inanimat" sînt repartizate în proporție inegală și redistribuite potrivit unei scheme particulare, diferită pentru fiecare operă literar-artistică particulară.

Capitolul IV

GRADE DE LUMI, GRADE DE ATMOSFERĂ

I. Lumea de atmosferă de gradul întîi

1. Personajele dintr-un text literar de atmosferă (sau agenţii umani dintr-o submulţime oarecare a lumii actuale) aparţin unei lumi de atmosferă de gradul întîi ori de cîte ori se implică în acea mulţime contribuind la coerenţa şi coeziunea elementelor sale f ă r ă s ă c o n ş t i e n t i z e z e acest lucru. Este motivul principal care explică apartenenţa acelor sublumi în care agentul uman este implicit (o piesă instrumentală, o natură moartă sau un peisaj) exclusiv la o lume de gradul întîi.

În momentul în care încadrarea agenţilor umani într-o (sub)lume de atmosferă devine a s u m a t ă, lumea de gradul întîi se transformă în lume de gradul al doilea.

2. Lumi de atmosferă de gradul întîi construiesc predominant acele texte care manifestă mulţimi de un singur tip. Fac parte din această paradigmă operele literare care construiesc ceea ce numim de obicei o „atmosferă slavă", „tipic sud-americană" ş.a.m.d. — de exemplu, teatrul lui Cehov sau romanele lui Dostoievski, nuvelele lui Borges sau romanele lui Márques — texte în care, din perspectiva retoricilor cu care este obişnuit un receptor al cărui orizont de aşteptare cuprinde mai cu seamă opere din literatura vest-europeană sau nord-americană, motivaţia de factură „realistă", „convenţională" este redusă la minimum, „evenimentele" sînt aparent lipsite de conexiune logică. În consecinţă, sînt de asemenea reduse la minimum comentariile auctoriale şi comparaţiile explicite cu alte lumi posibile. Astfel ne explicăm şi capacitatea pe care o are adesea cititorul de a r e c u n o a ş t e imediat în lumea de gradul întîi reflectată artistic o experienţă

„personală", chiar și în cazul în care mulțimea pe care o manifestă textul se situează pe alte coordonate decît lumea sa actuală.

Următorul fragment din *Doamna cu cățelul* de A. P. Cehov constituie un exemplu simptomatic:

„Trecu o săptămînă de cînd făcuseră cunoștință. Era o zi de sărbătoare. Din cameră te gonea zăpușeala, iar pe străzi vîntul stîrnea nori groși de praf și îți smulgea pălăria din cap. Toată ziua i-a chinuit setea: Gurov intra mereu în pavilion și îi oferea Annei Sergheevna ba apă minerală cu sirop, ba înghețată. Nu știai ce să mai faci de plictiseală.

Seara, cînd vîntul se mai domoli, merseră la debarcader să vadă venind vaporul. La debarcader era lume multă, pregătită, pare-se să întîmpine pe cineva; luară și ei buchețele de flori. Mulțimea adunată te izbea mai cu seamă prin cele două particularități ale lumii elegante din Ialta: multe femei în vîrstă îmbrăcate ca și cele tinere, și mulți generali.

Din cauza mării neliniștite, vaporul veni tîrziu, cînd soarele scăpăta; Anna Sergheevna, cu lornion la ochi, cercetă vaporul și pasagerii, vrînd parcă să descopere vreo persoană cunoscută, iar cînd își întoarse fața spre Gurov ochii îi străluceau. Vorbea mult, punea întrebări scurte, repezi, ca numaidecît să uite ce întrebase, apoi își pierdu în înghesuială lornionul.

Mulțimea pestriță și elegantă începu să se împrăștie. Vîntul se potolise, se lăsase întunericul, și fețele oamenilor abia se mai deslușeau. Gurov și Anna Sergheevna zăboviră însă locului, așteptînd parcă să mai coboare cineva. Anna Sergheevna tăcea și mirosea florile, fără să-l privească pe Gurov.

— S-a mai îndreptat vremea, zise el. Unde să mergem acum? Ce-ar fi să plecăm undeva cu trăsura?

Ea nu-i răspunse.

Atunci el o privi țintă, și deodată o strînse în brațe și o sărută pe gură. Simți mirosul proaspăt și umed de flori, și îndată începu să privească speriat în jur... oare nu-i văzuse cineva?

— Să mergem la dumneata..., murmură el.

Și plecară amîndoi cu pas grăbit.

În camera ei stăruia zăpușeala și mirosea a parfum — și-l cumpărase ea dintr-o prăvălie japoneză. Privind-o, Gurov se gîndea: «Ce întîlniri îți rezervă viața!» [...]".

3. Cea de a doua caracteristică a lumilor de atmosferă de gradul întîi este că, indiferent de locul pe care-l ocupă în structura de suprafață (în planul povestirii), în adîncime, ele se manifestă, în general, la începutul diegetic al textelor. (Termenii „povestire“ și „diegeză“ sînt folosiți aici în accepția lui Genette *).

Redăm mai jos un exemplu tipic de lume de gradul întîi — aceea care (presupunem că) domnește pe un platou de filmare — din piesa *Corsarul* de Marcel Achard (I, 1):

„*Benyamin* (întinzînd pe masă conținutul unei serviete voluminoase): Domnilor, avem în fața noastră o zi grea, o zi foarte grea.

Cadwell: Ah! Ah! (către Rickard): Pregătește 5 dolari.

Benyamin (către Kay): Mai întîi, n-am să mănînc nimic.

Kay (la telefon): Allo. Aici Miss Morgan. D-l Ley nu va mînca azi nimic. Mulțumesc.

Benyamin: Nu cred că trebuie să stărui, domnilor, ca să vă hotărăsc să faceți la fel.

Rickard (întinzîndu-i lui Cadwell un bilet): Poftim 5 dolari.

Cadwell: O.K.

Benyamin (puțin cam prea solemn): Domnilor, v-am chemat aici ca să vă vorbesc despre viitorul nostru film „Frumoasa Caraibelor!“ Vreau să fie evenimentul acestui an. [...]“.

4. O lume — și chiar o sublume — evocată de un emițător și reconstituită de un receptor aparține însă doar predominant unui grad sau altuia; un [fragment dintr]-un text literar nu manifestă niciodată o lume de atmosferă de un singur grad.

Piesa *Corsarul* de Marcel Achard evocă lumea unor personaje „reale“ din secolul al XVIII-lea — lumea piratului Kid Jackson și a iubitei sale numită Evangeline — a căror poveste se derulează paralel, interferîndu-și permanent proiecțiile, cu lumea actorilor și a producătorilor dintr-un studio de la Hollywood care urmează să îi re-

* Gérard Genette, *Figures*, III, Paris, Seuil, 1972.

prezinte într-un film. În actualitatea de la Hollywood este adusă deci o lume din trecut — istoria lui Kid Jackson și a Evangelinei, jucată de ei înșiși, de indivizii „reali“ Kid Jackson și Evangeline, așa cum s-a petrecut ea în „realitate“ — și lumea viitoare a filmului în care protagoniștii poveștii „reale“ datate cu peste 200 de ani în urmă vor fi întruchipați de actorii Frank O'Hara și Georgia Swanee.

Implicația didascaliei pe care o redăm mai jos este că scenele petrecute „în trecut“ construiesc o atmosferă de gradul întîi nu numai din perspectiva spectatorilor din sală, ci și din punctul de vedere al actorilor care urmează să le joace rolurile, al scenariștilor care le-au scris povestea, al producătorului care finanțează filmul etc. :

„(Lumina scade treptat în timpul rugăciunii, ca să se stingă complet la ultimul cuvînt al Evangelinei, în timp ce izbucnește cîntecul piraților. Sună telefonul. Muzica tace. Vocea lui Kay se aude în întuneric, schimbată ciudat).“

Indicația *sună telefonul* marchează revenirea la prezentul platoului de filmare de la Hollywood, și dispariția lumii lui Kid Jackson și a Evangelinei. Efectul pe care l-a produs atmosfera acesteia din urmă asupra receptorului nu se risipește însă în întregime. O dovedește vocea *schimbată ciudat* a lui Kay Morgan, secretara producătorului Benyamin W. Lee. *Ciudat* pentru spectatori, în raport cu lumea de gradul întîi a lui Kid Jackson și a Evangelinei, față de care Kay se situează într-o lume de gradul al treilea (cf. *infra*), dar *ciudat* și față de manifestările anterioare ale lui Kay, care trece acum de la atitudinea detașată dinainte, la una de marcată implicare.

5. Chiar r e p o v e s t i r e a unei scene la desfășurarea căreia spectatorii au asistat, poate să construiască, în anumite condiții, o atmosferă de gradul întîi din perspectiva receptorilor.

În spectacolul *Furtuna* regizat de Liviu Ciulei la teatrul Lucia Sturdza Bulandra în ianuarie 1979, Ariel își rostește replicile despre puterile sale magice și despre felul cum a scufundat corabia (I, 2) într-un ritm foarte rapid, diferit de acela care caracterizează rostirea celorlalte personaje :

„Ariel :

Stăpîne-ngîndurat, la voia voastră !
Îmi cereți, zbor, înot, m-avînt în flăcări
sau călăresc pe coama norilor.
Porunciți,
și pe toate le îndeplinește Ariel,
cu-ntreg talentul lui.

Prospero :

Spirite, furtuna ce ți-am poruncit
Ai realizat-o punct cu punct.

Ariel :

Da, ca la carte. Corabia regală :
cum mă-mbarc eu — foc ! Ba dinspre proră,
ba pe punte, ba la pupă, ba-n cabine.
Aprind văpaia spaimei ; ba uneori
mă și împart, și ard peste tot deodată
și pe catarg, și-n cală, și pe vele,
și-apoi mă întregesc din nou.
Zeus cînd fulgeră să-și prevestească
Asurzitorul trăznet, nu e mai iute
ori mai strașnic. Însuși marele Neptun,
speriat de-atîta tunet și duhoare
învolburase turma sa de valuri,
de-i dîrdîia tridentul.

Prospero :

Bravo, spirite. Spune ;
a fost vreunul destul de calm, de stăpînit,
ca vîrtejul să nu-i fi luat și mințile ?

Ariel :

Nici unul, cu toții, molipsiți de molima
nebuniei, toți jucau scena disperării
în afară de marinari. Spumega marea, dar
s-aruncau în ea, fiindcă pe punte
îi hăituiam, eu, focul. Prințul Ferdinand
cu părul vîlvoi — ce spun vîlvoi ?
— măciucă — el s-a azvîrlit primul, răcnind :
«Iadul e gol ; toți dracii-au dat năvală-aici !»“

Ariel apare astfel încă de la început ca un personaj creator de atmosferă atît pentru spectatori cît și pentru personajele asupra cărora își exercită magia. Fiind cuprinși de „vrajă“, pacienții se vor implica integral în lumile pe care, la ordinul lui Prospero, le actualizează Ariel, lumi de atmosferă de gradul întîi. În calitate de povestitor-martor al evenimentelor, Ariel mimează atitudinea personajelor povestirii, evocînd secvențe din lumea acestora prin strategii discursive și prin mijloace paratextuale.

Datorită (1) ritmului specific, (2) tiparelor intonaționale pe care le actualizează (discursul său mimează prin intonație panica de care au fost cuprinși călătorii de pe corabie) și (3) gesturilor cu care își „ilustrează“ relatarea, Ariel devine un emițător de ordinul III (emițătorul de ordinul I este (a) autorul William Shakespeare și (b) regizorul Liviu Ciulei, iar cel de ordinul II — magicianul Prospero), care proiectează în fața spectatorilor o lume deocamdată absentă.

Atît din punctul de vedere al caracteristicilor dominante, cît și al atmosferei dominante, această lume (de gradul întîi pentru personajele pacienți și pentru spectatori, de gradul al doilea pentru Ariel care ascultă de ordinele lui Prospero și de gradul al treilea pentru acesta din urmă, care a generat-o) este echivalentă cu actualizările sale anterioare: (1) secvența cinematografică ce constituie motto-ul spectacolului în cursul căreia, pe un fond muzical adecvat este proiectată în fața spectatorilor din sală și a lui Prospero o corabie surprinsă de furtună și (2) scena „scufundării“ propriu-zise a corabiei regale (I, 2), în care implicarea pasagerilor și a echipajului (ca și a spectatorilor ce urmăresc secvența) atinge punctul maxim.

II. Lumea de atmosferă de gradul al doilea

1. Atmosfera predominantă și în literatură și în lumea actuală este însă aceea de gradul al doilea. Constru-

iesc atmosferă de gradul al doilea — de fapt, de un grad superior lui 1 — acele secvențe de text care redau — la modul direct sau aluziv — o scenă ce are nevoie de explicitări, de comentarii metatextuale (oricît de reduse) ale vocii auctoriale sau ale unui personaj.

Astfel, în spectacolul cu *Furtuna* la care ne-am mai referit, scena conspirației lui Antonio și Sebastian (II, 1) — în cursul căreia protagoniștii fac gesturi cu valoare rituală, emblematică (aprind țigara unul de la altul, trag spadele etc.) în semi-obscuritatea de pe scenă — construiește o atmosferă de gradul întîi din perspectiva personajelor. Spectatorii oscilează între totala implicare — deci apartenența la o mulțime de gradul întîi — și detașarea care-i face să considere secvența pe care o urmăresc ca aparținînd unei lumi de atmosferă de gradul al doilea. O dată cu apariția lui Ariel, a cărui incantație adresată lui Gonzalo („Unii trag la agioase/De-alții treji sforile-s trase/Tîlhărește./Dacă tu mai ții la viață,/Lasă somnul, ieși din ceață/Te trezește.“) risipește atmosfera de gradul întîi creată de Antonio și Sebastian, spectatorii sînt proiectați într-o lume de gradul al doilea din perspectiva căreia reevaluează scena precedentă.

2. Totodată, ceea ce se numește cu o terminologie tradițională o „răsturnare de situație“ într-un discurs literar-artistic nu se poate produce decît prin actualizarea unei structuri subiacente care se suprapune peste aceea care a modelat discursul pînă în acel moment, comparînd explicit sau implicit două mulțimi cu caracteristici diferite. Este fenomenul care mijlocește îndeobște trecerea de la o lume de atmosferă de gradul întîi — la baza căreia stă o singură structură subiacentă — la o lume de atmosferă de gradul al doilea.

Secvența următoare din nuvela *Doamna cu cățelul* reprezintă un caz tipic de text în care mărcile atmosferei de gradul întîi se interferează cu cele ale atmosferei de gradul al doilea :

„Treburile neînsemnate și vorbăria goală îți acaparează timpul, energia și, în cele din urmă, îți lasă o viață măruntă,

meschină, fără sens, și nu ai nici măcar putința să fugi, să evadezi, de parcă ai fi închis într-o casă de nebuni, sau într-un arest!

În decembrie, în timpul sărbătorilor, se pregăti de drum; îi spuse soției că pleacă la Petersburg să intervină pentru numirea unui tînăr, și plecă la S. De ce? Nu știa nici el bine de ce. Dorea s-o revadă pe Anna Sergheevna, să-i vorbească și, dacă se va putea, să aibă o întîlnire cu ea.

Sosi la S dimineața și reținu cea mai bună cameră la hotel. Podeaua era acoperită cu un postav cenușiu, soldățesc; pe masă era o călimară cenușie de praf, cu un călăreț fără cap, care-și ținea pălăria în mîna dreaptă ridicată în sus. Portarul îi dădu toate lămuririle: von Diederitz locuia în strada Staro-Gonciarnaia, în casa lui proprie, nu departe de hotel. Trăiește bine, e om bogat, are trăsură, toată lumea din oraș îl cunoaște. Portarul spunea tot timpul Drîdîriț.

Gurov merse încet, fără să se grăbească, pînă în strada Staro-Gonciarnaia și găsi casa. Peste drum se întindea un gard cenușiu și lung, cu un rînd de cuie în vîrf.

„Fie și numai din pricina gardului acestuia și ți-ai lua lumea în cap“, scrîșni Gurov, privind cînd spre ferestre, cînd peste drum.“

3. Tot o lume de atmosferă (predominant) de gradul al doilea manifestă și acele secvențe de text în care, din perspectiva unei lumi care mimează lumea actuală, se suprapun anticipări ale unor momente viitoare sau evocări ale unor scene din trecut, marcîndu-se totodată atitudinea emițătorului față de toate aceste mulțimi.

Folosim pentru exemplificare un fragment din aceeași nuvelă a lui Cehov:

„Ba mai mult chiar, pe zi ce trecea, amintirile deveneau și mai vii. Fie că auzea seara în liniștea biroului său vocile copiilor, învățîndu-și lecțiile, fie că asculta o romanță sau mînca în vreun restaurant, fie că urla viscolul în cămin, în minte îi reînvia deodată totul: debarcaderul, ceața și zorile mijind de după munte, vaporul din Feodosia, sărutările pătimașe. Umbla atunci prin cameră multă vreme, zîmbind amintirilor, apoi amintirile se preschimbau în visuri, și tot ce a fost se împletea în gînd cu tot ce ar putea să fie. Anna Ser-

gheevna nu-i apărea în vis, ci îl însoțea peste tot ca o umbră, urmărindu-l. Cînd închidea ochii, o vedea aievea, și-i părea atunci mai frumoasă, mai copilă, mai gingașă decît era în realitate, și el însuși se vedea mai bun decît fusese atunci la Ialta. Seara, chipul ei îl privea din dulapul cu cărți, din cămin, din unghere, îi auzea respirația și foșnetul ușor al rochiei. Pe stradă, urmărea cu privirea femeile, căutînd una care să-i semene."

4. Atmosfera de toate gradele superioare lui 1 presupune dedublarea personajelor, care creează atmosfera detașîndu-se totodată de ea. În scena următoare din actul întîi al piesei *Profesorul de franceză* de Tudor Mușatescu „sinceritatea" personajelor nu poate fi pusă la îndoială ; în același timp, ele se implică însă în dialog, „de dragul dialogului", al jocurilor lingvistice cărora le dau naștere prin autoironie sau prin ironizarea interlocutorilor. Textul lui Mușatescu rămîne totuși text de atmosferă în pofida atitudinii parțial ironice a personajelor — și, poate, tocmai de aceea ! —, pentru că participanții la actul de comunicare „își iau în serios" sentimentele :

„*Anibal :* [...] Era gelos pe tine...

Carmen : Pe mine ? De ce ?

Anibal [...] : Fiindcă te iubește... Te iubește ca un nebun și nu îndrăznește să-ți spună... N-are curaj... [...] Nici scrisorile n-avea curaj să ți le scrie... Ți le scriam eu în locul lui... El punea numai lacrimile...

Carmen : Așa e că erau de colonie ?

Anibal : Da ! Marca „Larmes d'amour". Dac-ai ști cît suferă... La școală, în orele cele mai grele, se gîndește numai la tine... Te-a desenat pe toate caietele de notițe și te-a amestecat printre ele... Ești figură geometrică, continent, formulă fundamentală, verb semideponent, extemporal, metaforă, compoziție, tratat de pace, tot ce vrei. Toată ziua te poartă în gînd și în capacul ceasului, că ți-a furat și o poză, un cap de expresie, din album... Nu respiră decît prin tine, ca balena, prin „bronchii", nu trăiește decît prin tine... din pomana surîsurilor tale... Nopțile lui sînt mai albe ca zilele...și zilele mai negre ca nopțile. Tu ești singura, unica lui preocupare.

S-a lăsat și de filatelie de „mărci" din cauza ta. Te caută prin toate grădinile, te așteaptă la toate colțurile de stradă, îți vorbește în gînd de m-a-nnebunit și mi-a jurat că-ntr-o zi se îmbată, se sinucide și pe urmă te răpește..."

5. Ca și atmosfera de gradul întîi, ca și cea de gradul al patrulea, atmosfera de gradul al doilea nu este proprie numai textului literar, ea poate fi construită în orice mulțime a lumii actuale și materializată în orice tip de text.

Programul de sală al comediei muzicale *Mania posturilor* de Vasile Alecsandri, pus în scenă de Constantin Dinescu la Teatrul Mic din București în anii '70 — program a cărui machetă îi aparține lui Mihai Mădescu — reproduce desene cu „personaje" („boieri" și „cuconițe") din epoca primei reprezentații a spectacolului, punîndu-le alături cu fotografii din timpul repetițiilor actorilor de la Teatrul Mic. Îmbrăcați în haine obișnuite, de stradă — nu în costumele pe care le vor purta în spectacol și care le vor copia întocmai pe cele din desene — aceștia din urmă reproduc cu fidelitate posturile, gesturile, mimica etc. celor din desene. Mărimea fotografiilor reprezintă jumătate din cea a desenelor, iar alăturarea este departe de a fi „mecanică". Macheta programului sugerează că e vorba de p r o i e c ț i a unei lumi asupra alteia pe care o calchiază. Uneori, fotografiile se suprapun peste desene, alteori sînt plasate în imediata apropiere a acestora, alteori dedesubt, dar și parțial suprapuse cu acestea etc. În acest fel programul evocă atmosfera textului și a epocii lui Alecsandri, chiar dacă spectacolul de la Teatrul Mic nu și-a propus neapărat s-o facă. Este o atmosferă de gradul al doilea, atît pentru emițător, cît și pentru receptor.

III. Ratarea atmosferei de gradul al doilea

1. Cînd o mașină sau un trecător se opresc la poarta casei memoriale „Ciprian Porumbescu" de la Stupca, muzeograful care „a stat la pîndă" la fereastră pune ime-

diat discul cu celebra *Baladă*, în acordurile căreia vizitatorul pășește în curte și în casă.

În turnul uneia dintre cele trei porți de intrare în vechea cetate a Lublinului funcționează astăzi o expoziție de obiecte (clopote, statui etc.) recuperate din vechile biserici poloneze devastate sau demolate. În prima sală a expoziției, la mezaninul turnului, pot fi admirate fotografii ale unor biserici cu arhitectură „ultramodernă" din ținut (tip „sală de sport", tip „magazin universal", tip „sondă" etc.) Cînd vizitatorul pășește în expoziție, paznicul apasă pe butonul unui casetofon ce reproduce fragmente (prelucrări) de cînt gregorian.

În aceeași paradigmă se înscrie „textul" posibil pe care-l generează comportarea vizitatorilor actuali ai unui castel medieval sau dintr-o altă epocă trecută, comportarea vizitatorilor unui „muzeu" al viitorului, cea a turiștilor ce se îmbarcă pentru o croazieră etc. Exemplele se pot multiplica la infinit.

Comportarea tuturor acestor actanți — organizatori sau vizitatori, de „expoziții" etc. — dovedește existența unui model generator de atmosferă, ce a pătruns în competența lor culturală. Ei și-au interiorizat modelul ca urmare a receptării unui număr de texte literar-artistice de atmosferă (căci ei se comportă în aceste împrejurări așa cum au văzut că fac personajele din filme, sau cum au citit că fac eroii din romane !), ale căror date le-au esențializat ridicînd astfel *uzul* inițial la rangul de *schemă*, cu ajutorul căreia încearcă, la rîndul lor, să „genereze" texte de atmosferă.

2. Atmosfera unor astfel de „texte" este, desigur, doar un s u r o g a t pentru agenții umani (emițători sau receptori) avizați. Ea le poate părea însă autentică agenților (de asemenea, emițători sau receptori posibili) dintr-o categorie largă a publicului, pentru care aceste „texte" în care se implică au un statut echivalent cu al textelor literar-artistice pe care le calchiază.

3. Textele din categoria discutată pot de asemenea genera o atmosferă care ține de idiolect, deși, din perspectiva sociolectului, aceasta poate fi ratată. Un exem-

plu în acest sens îl constituie muzica folosită într-un film (care se vrea) de atmosferă, care ajunge apoi să fie considerată (recunoscută) ca emblemă generatoare de atmosferă de către o parte a celor ce au văzut filmul ori de cîte ori o integrează (o întîlnesc integrată !) în contexte noi. Observația este valabilă nu numai pentru o anumită piesă muzicală (de pildă, *Sonata „Patetica“* de Beethoven ca ilustrare a filmului *Recursul la metodă*, inspirat după cartea lui Alejo Carpentier), ci pentru întreaga clasă — devenită astfel uz — de discursuri muzicale (picturale etc.) căreia îi aparține acea piesă.

IV. Lumea de gradul al treilea și relațiile ei cu atmosfera.

1. Orice discurs literar-artistic își conține și își manifestă metatextul, adică acel sistem de mărci care îi indică receptorului regulile conform cărora textul își construiește codul și își manifestă lumile. Sistemul mărcilor metatextuale aparține unei lumi de gradul al treilea, care deci nu este niciodată o mulțime de atmosferă ; lumea de gradul al treilea cuprinde acele secvențe ce explicitează modalitățile în care este generată — căutată, construită pas cu pas, receptată sau calificată — atmosfera și efectele acesteia.

2. Discursuri prin definiție metatextuale, *artele poetice* care explicitează modalitățile de generare ale (1) textelor de atmosferă sau (2) ale atmosferei dintr-un text (indiferent din ce categorie face parte acesta) aparțin unei lumi de gradul al treilea.

Un exemplu tipic îl constituie fragmentul din *Cuvîntul către cititor* din romanul *Conjurații* de Alexandre Dumas, pe care îl redăm în continuare :

„[...]

Iată un lucru pe care nu-l pot face : o carte sau o dramă ce se desfășoară în localități pe care nu le-am văzut.

Ca să scriu *Cristina* m-am dus la Fontainebleau ; ca să scriu *Henric al III-lea* am fost la Blois ; ca să scriu *Mușchetarii* am fost la Boulogne și la Béthune ; ca să scriu *Monte Cristo* m-am întors la Catalani și la Castelul din insula If ; ca să scriu *Isaac Lequedem* m-am întors la Roma și, bineînțeles, am pierdut mai mult timp ca să studiez Ierusalimul și Corintul de la depărtare decît dacă m-aș fi dus la fața locului.

Acest mod de a proceda dă un nemaipomenit caracter veridic la tot ceea ce fac, astfel că personajele pe care le plantez cresc uneori pe locurile în care le-am plantat în așa fel, încît unii oameni cred pînă la urmă că ele chiar au existat.

Ba sînt unii care le-au și cunoscut.

De aceea am de gînd să vă spun un lucru în taină, dragi cititori ; numai nu cumva să-l repetați. Nu vreau să pricinuiesc nici un neajuns unor cetățeni de treabă, care trăiesc din asemenea expediente, dar, dacă vă duceți la Marsilia, vi se va arăta casa lui Morrel, pe Cours, casa Mercédèsei la Catalani și celulele lui Dantès și a lui Faria în castelul din If.

Cînd am pus în scenă *Monte Cristo* la Teatrul Istoric, am scris la Marsilia să mi se facă o schiță a Castelului din If și să mi-o trimită. Desenul era destinat decoratorului.

Pictorul, căruia m-am adresat, mi-a trimis schița cerută. Numai că a făcut mai mult decît aș fi îndrăznit să-i cer. Se apucă să scrie sub desen : „Vederea castelului din If din locul de unde a fost aruncat Dantès în mare."

Aflai, după aceea, că o călăuză năstrușnică în slujbă la castelul din If vindea penițe din cartilaj de pește, făcute chiar de Abatele Faria.

Doar un singur necaz : Dantès și abatele Faria n-au existat nicicînd decît în imaginația mea, așa că Dantès n-a putut să fie azvîrlit de sus, din Castelul din If, jos în mare, și nici abatele Faria n-a putut să facă penițe.

Iată însă ce înseamnă să vizitezi localitățile. [...]".

Secvența aparține unei lumi de gradul al treilea atît din perspectiva emițătorului Dumas, cît și din aceea a cititorului pe care-l are în vedere și îl proiectează în text. O dată cu propoziția „Ba sînt unii care le-au și cunoscut", emițătorul marchează nu numai modificarea strategiei discursive, ci și faptul că actanții despre care

este vorba — (1) cei care au cunoscut „personajele“ lui Dumas și au identificat cu precizie locurile în care s-au petrecut diverse întîmplări, și (2) pictorul care a întocmit schița de decor însoțind-o de o legendă — construiesc un surogat al unei lumi de gradul IV (cf. *infra*), care își ratează atmosfera. Ratarea este conștientizată de cititorii acestui discurs, cu atît mai mult cu cît emițătorul o subliniază prin i r o n i e.

3. Ironia este de altfel unul dintre mijloacele tipice prin care se tinde spre anularea atmosferei de gradul întîi sau a celei de gradul al doilea, mecanismul generativ al textului prevăzînd posibilitatea de a transforma, într-o etapă ulterioară, fie întregul text, fie unele dintre sublumile acestuia în lumi de gradul al patrulea.

Astfel, în fragmentul următor din piesa *Corsarul* de Marcel Achard, prima replică a lui Benyamin aparține unei lumi de gradul al treilea, din perspectiva căreia producătorul stabilește premisele construirii unei lumi de atmosferă de gradul al doilea :

„*Benyamin* : [...] Vă place filmul ăsta. Dacă o să i-l povestiți bine, are să primească.

Cadwell : Să încercăm. (Un groom intră grăbit și zăpăcit cu un scaun).

Toți : Ce e ? Ce s-a întîmplat ? Ce se petrece ?

Groomul : Am adus scaunul [...] domnului O'Hara. (Un om intră în goană, ca într-o melodramă, cu o mitralieră mică în mînă, cu o batistă plină de sînge pe frunte. Pare sleit de oboseală).

Omul : Scaunul meu ! Scaunul meu !

Benyamin : (grăbit) : Scaunul lui !

(Kay îi dă un scaun, omul se prăbușește pe el).

Omul : Ah ! crăp !

Rickard : Se vede.

Omul : De douăsprezece ori am murit de azi de dimineață pînă acum.

Rickard : Nu poate să fie nimic mai obositor.

Omul : Și trebuie să agonizez de fiecare dată cîte cinci minute.

Benyamin (uluit) : Ai repetat scena de douăsprezece ori ?

Omul: Da, nu mai muream odată să isprăvesc.

[...]"

Următoarele șapte replici citate, pînă la explicația *Omului* (actorul Frank O'Hara) „De douăsprezece ori am murit de azi de dimineață pînă acum", încadrează protagoniștii scenei într-o lume de gradul întîi (aceea a unui studio cinematografic), a cărui atmosferă o trăiesc intens, deși această atmosferă este calchiată după atmosfera filmelor din acea epocă, deci după o lume care din perspectiva „actorilor" acestei scene (producător, scenariști, secretară, groom, vedetă) este o lume de gradul al doilea.

De la replica lui Frank O'Hara „De douăsprezece ori am murit de azi de dimineață pînă acum" — autoironică ca și celelalte intervenții ale personajului — și pînă la sfîrșitul citatului, secvența aparține unei lumi de gradul al treilea, lume ce explicitează unul dintre mecanismele generatoare de atmosferă într-un film. Din perspectiva spectatorilor virtuali ai piesei lui Marcel Achard, secvența aparține de asemenea unei lumi de atmosferă de gradul al patrulea (cf. *infra*), al cărei model se găsea în competența lor culturală înaintea contactului cu acest text, care li-l actualizează de altfel prin didascalia „(Un om intră în scenă, *ca într-o melodramă* [...])" [s. n., M. N.].

4. Tot unei lumi metatextuale de gradul al treilea îi aparține și replica următoare a lui Frank O'Hara, care stipulează una dintre condițiile construirii unei lumi de gradul al doilea:

„*Frank:* Pe mine nu trebuie să mă scoateți de pe Broadway și din Chicago. Acolo pot să dau iluzii. Le cunosc atît de bine, că par numaidecît a face parte din ele. Dar nu sînt în stare să joc nici măcar un cowboy."

5. În finalul piesei într-un act *Escurial* de Michel de Ghelderode, Regele îi face semn călăului să-l stranguleze pe bufonul Folial spunînd: „După farsă, tragedia." Din perspectiva unei lumi intratextuale de gradul al treilea, Regele se raportează deci la lumea anterioară a spectacolului — în care el și bufonul au jucat (ceea ce

pretindeau a fi) o farsă — ca la o lume de gradul al doilea. Din aceeași perspectivă, Regele caracterizează și moartea bufonului drept o lume de gradul al doilea : tragedia. Paradoxul este că prin gestul de a ordona asasinarea bufonului — act iterativ pe care călăul îl transpune în aceeași clipă în performativ — Regele își reintegrează victima — și reintegrează întreaga piesă, întregul spectacol — într-o lume de gradul întîi. Singurul care aparține pînă la sfîrșit unei mulțimi de gradul al treilea, regizor și actor ce nu se poate identifica cu nici o atmosferă, dar care poate prelua toate rolurile, rămîne Regele.

6. Replica lui Prospero pe care o cităm mai jos aparține de asemenea unei lumi de gradul al treilea, o lume din perspectiva căreia personajul principal al piesei *Furtuna* de William Shakespeare — ce generează o mulțime cvasiinfinită de (micro)lumi de atmosferă pentru partenerii săi de joc — își recunoaște propria incapacitate de a se integra vreuneia dintre ele. Aparteul la care ne referim urmează imediat după scena declarațiilor de dragoste schimbate de Ferdinand și de Miranda (III, 1), la care Prospero a asistat neobservat :

„*Prospero :*

Beția bucuriei lor n-o pot simți.
Pentru ei totul e uimire ;
Dar pe mine, ce mă mai poate îmbăta de bucurie ?
Să mă întorc la cartea ce m-așteaptă.
Mai am de dezlegat atîtea taine
Pînă se lasă noaptea."

Pierderea ingenuității, înțelepciunea și blazarea care reprezintă ultima etapă în acest proces de „maturizare" sînt deci piedici obiective în calea implicării agentului uman într-o lume de atmosferă. Compensația acestui fenomen este cultura.

V. Atmosfera de gradul al patrulea și dialectica lumilor

1. Basmul, literatura de groază, în general a c e l e t e x t e c a r e a c t u a l i z e a z ă u n s i n g u r m o d e l,

o singură *schemă* nu generează atmosferă de gradul întîi. Pentru un cititor „ingenuu" (termenul îi aparține acad. I. Coteanu *) ele nu construiesc nici atmosferă de gradul al doilea ; o fac numai în cazul în care sînt recitite la o vîrstă matură, autodedublîndu-se deci pentru receptor, în mintea căruia se suprapun cu propria lor proiecție din copilărie. Ele creează însă atmosferă în calitate de modele actualizate în discursuri de alt tip, în discursuri care suprapun două sau mai mult scheme în structura de adîncime Atmosfera de gradul al doilea apare astfel prin reduplicarea, prin autodedublarea atmosferei de gradul întîi.

Dacă atmosfera de gradul întîi e ignorată, nu e percepută de agentul uman, ea tinde să se risipească, să dispară din acea lume, pentru că atmosfera există exclusiv în funcție de receptor. Dacă agentul uman nu o conștientizează, ea se transformă în atmosferă de gradul al doilea. În cazul în care actul de conștientizare este marcat la nivelul discursului, atmosfera nu mai poate să fie ignorată.

Fie (1) ea este „luată în serios" și la rîndul său reduplicată — actualizată în secvențe multiple, fiecare dintre ele putînd fi subliniată și de alte modele posibile — și atunci textul va constitui o lume de gradul al patrulea (a) reușită sau (b) ratată ; fie (2) este ironizată și atunci textul va construi o lume de gradul al patrulea (care poate să fie, la rîndul său, o lume de atmosferă, deși nu este cu necesitate) ce va submina datorită ironiei lumea de atmosferă de gradul al doilea pe care se bazează ; cu scopul de a fi ironizată, aceasta din urmă este neapărat actualizată de asemenea în text.

Discursul „de bază" — care actualizează lumea de gradul al doilea — și discursul ironic — ce manifestă lumea de gradul al patrulea — se derulează, într-o asemenea situație, paralel. Dacă predomină mărcile celui

---

* I. Coteanu, *Cum vorbim despre text*, în „Analize de texte poetice. Antologie", București, Editura Academiei, 1986

dintîi, textul rămîne text de atmosferă. În cazul în care, dimpotrivă, capătă preponderență ironia, textul de atmosferă se transformă în *p a r o d i e* (cf. *infra*, Capitolul V)

Din cele spuse pînă acum, decurg următoarele concluzii pentru teoria propusă aici :

2. Lumi de gradul al patrulea, cu atmosfera reușită sau ratată, pot fi actualizate și în spațiul extraliterar.

Un exemplu de atmosferă de gradul al patrulea reușită este aceea generată de concertele de muzică de cameră organizate în casa memorială Constantin C. Nottara de pe bulevardul Dacia din București. Bach, Corelli, Mozart, Beethoven sînt interpretați la etajul întîi al unei vile de la începutul secolului, în camere cu obiecte de artă și cu mobilă Biedermeier. Și muzica și decorul evocă lumi dispărute, dar nici una dintre ele nu o calchiază pe cealaltă ; fiecare dintre lumi este complementară celeilalte.

Dimpotrivă, construirea unui *Disney-Land* în care vizitatorii admiră diverse „întruchipări“ reprezentîndu-i pe Rățoiul Donald, pe Mickey-Mouse, sau pe Albă-ca-Zăpada întru totul asemănători celor din proiecțiile de desene animate ce le-au stat la bază, au ca rezultat o lume de gradul al patrulea, care-și ratează atmosfera pentru receptorul (adult !) avizat.

Și-o ratează de asemenea emisiunile de televiziune intitulate *La hanul Ancuței*, filmate fie la hanul cu același nume din județul Neamț, fie într-un decor care îl „reconstituie“, în studio, emisiuni în care interpreți îmbrăcați în costume de artizanat cîntă sau recită piese de folclor contemporan (indiferent cît de valoroase se pot dovedi acestea într-o ierarhie posibilă a genului) și spun „snoave“ actuale.

3. Orice lume de atmosferă — indiferent dacă, în funcție de clasa receptorilor, atmosfera este reușită sau ratată— apare prin reduplicarea unei/unor lumi de atmosferă de grad inferior.

În dramatizarea unui jurnal, a unui roman sau a unei nuvele — destinată radioului, scenei sau peliculei

— emițătorul construiește, iar receptorul reconstituie o lume de gradul al patrulea, lume dublu reflectată, ce poate reda atmosfera de gradul al doilea a textului pe care se bazează; după cum poate să rateze acest rezultat.

Într-un astfel de text, lumea de gradul al treilea care a mijlocit transpunerea lumii de gradul al doilea în lume de gradul al patrulea este, cel mai adesea, reprezentată explicit în structura de suprafață printr-un personaj care își asumă rolul de „regizor", „narator" etc

O ilustrare a celor de mai sus o reprezintă scena următoare din piesa *Corsarul* de Marcel Achard (I,1):

„*Rickard*: În cabina asta s-au văzut pentru prima oară.

Cadwell: Ea se așezase acolo.

Benyamin: Kay, vrei să stai în locul ei? (Kay se așază în cabină, mestecînd un chewing-gum.)

Rickard: Bătrînul duce, tatăl său, stătea în spatele ei.

Benyamin: Vreți să-l fac eu pe bătrînul duce?

Frank: Așa, de încercare... (Benyamin se așază în spatele lui Kay.)

Cadwell: Așteptau cu groază să li se hotărască soarta.

Frank: Dar cum ajunseseră aici?

Cadwell: Plecaseră de 20 de zile de la Liverpool. Tatăl ei o logodise cu guvernatorul Antilelor-Mici și căsătoria trebuia să se celebreze a doua zi după sosirea lor acolo.

Frank: Spune, povestește.

Rickard (către Cadwell): Poftim 5 dolari.

Cadwell (lui Rickard): Mulțumesc. (Către Frank, pe alt ton). Deci, în timpul acela, Kid Jackson străbătea Marea Caraibilor în sus și în jos. Marea întreagă era a lui. [...]"

Pînă la replica lui Frank, *Așa, de încercare*, textul manifestă o lume de gradul al treilea, al cărei referent este ambiguu: în structura de adîncime se află ca proiecții atît lumea de gradul al doilea — lumea „reală", de gradul întîi, a lui Kid Jackson și a Evangelinei, reflectată în lumea de gradul al doilea a jurnalului piratului Cristobal Ochi-Pătrat, — cît și lumea de gradul al patrulea a filmului care urmează să reprezinte pentru a doua oară întîmplările din secolul al XVII-lea, trecute

deja prin filtrul jurnalului lui Cristobal și prin cel al tradiției orale.

Ambiguitatea referentului, suprapunerea celor două lumi, este o strategie discursivă asumată de povestitor cu scopul de a-l convinge pe actorul Frank O'Hara — căruia îi relatează în același timp (1) povestea de iubire a lui Kid Jackson și a Evangelinei și (2) scenariul filmului pe care vor să-l facă — să accepte rolul principal. Astfel precizarea lui Rickard „În cabina asta [...]“ înseamnă de fapt [Într-o cabină ca asta [...]], iar invitația lui Benyamin „Kay, vrei să stai în locul ei ?“ înseamnă [în locul care reprezintă/care va reprezenta în film locul ei].

Replica lui Frank : „Spune, povestește“ dovedește că acesta s-a implicat total în atmosfera de gradul al doilea creată de discursul lui Rickard și Cadwell (personaje complementare în piesa *Corsarul*), în timp ce replica lui Rickard „Poftim 5 dolari“ și răspunsul lui Cadwell „Mulțumesc“ readuc receptorii de pe scenă și pe cei din sală în atmosfera de gradul întîi a platourilor de filmare, care, în raport cu lumea pe care o manifestă povestirea, are statutul unei lumi de gradul al treilea. Momentul maximei implicări a actorului Frank O'Hara în lumea pe care i-o actualizează povestirea coincide deci cu momentul maximei detașări a povestitorilor. Aceștia revin apoi la rolul de narator : Cadwell i se adresează lui Frank *cu alt ton* decît cel cu care îi vorbise lui Richard, marcînd — simulînd ! — astfel propria sa implicare în lumea pe care o actualizează.

4. Actantul (din structura de adîncime) care face legătura între lumea de atmosferă de gradul al doilea și lumea de gradul al patrulea ce reflectă lumea de atmosferă de gradul întîi pentru a doua oară poate fi reprezentat și prin alte elemente decît un personaj : în filme, de exemplu, o astfel de grilă metatextuală de gradul al treilea se manifestă prin filtre de culoare sau imagini de obiecte ce marchează legătura dintre lumi

O ilustrare a acestei observații întîlnim în didascalia următoare din aceeași piesă a lui Marcel Achard (II,2) :

„(Decembrie 1936.
Studioul „American Pictures"
Toate sînt ca în scena precedentă, afară de cufăr, care e în stînga, pe planul I, și de lumina murdară a repetițiilor. Evangeline stă în pat, în aceeași rochie albă. Pare gata să leșine. Peste o clipă îți dai seama că repetă un rol. Ochi-Pătrat e acolo, dar altfel decît în scena precedentă. Are costumul roșu cu brîul lat de piele și cu un bandou pe ochiul drept. Totul e însă revăzut și corectat de Hollywood. Ceea ce a fost înspăimîntător, e comic. Gregori, care joacă rolul, e un om de treabă și binevoitor. O clipă de tăcere neliniștitoare, Kid apare în pragul ușii, pe unde a ieșit în tabloul precedent. E îmbrăcat în celebrul costum negru, peste care și-a aruncat neglijent un pardesiu elegant din păr de cămilă.)"

Secvența se referă la o lume de gradul al patrulea, în raport cu scena precedentă, care genera o atmosferă de gradul al doilea pentru spectatori, dar era o lume de atmosferă de gradul întîi pentru agenții umani — indivizii „reali" din secolul al XVII-lea — ce făceau parte din ea.

Importanța didascaliei citate constă în indicația pe care o oferă că lumea de gradul al patrulea a filmului de la Hollywood își ratează atmosfera. Transpunerea cinematografică pe care o descrie această secvență nu îndeplinește condițiile unei lumi de atmosferă: „*Totul e* [...] *revăzut și corectat de Hollywood,* așa că *ceea ce a fost înspăimîntător, e comic*". [s.n., M.N.]

În secvența următoare, ce aparține de asemenea *Corsarului* (II,2), personajele însele conștientizează, din perspectiva unei lumi de gradul al treilea, faptul că lumea de gradul al patrulea își ratează atmosfera. Cauza ratării este discrepanța, ocultarea legăturii dintre *schemă* (lumea de gradul al doilea) și *uz* (lumea de gradul al patrulea) :

„*Frank* : Nu izbutesc să vorbesc natural.
Gregori : Eu n-aș fi îndrăznit să ți-o spun, dar e adevărat.
Frank : Băiatule, am să-ți mărturisesc ceva. Mi se pare că personajul meu nu mai ascultă de mine, îmi scapă. [...]".

5. Lumea de atmosferă de gradul al patrulea, la fel ca și lumile de grad inferior, își are originea într-o mulțime intermediară, recognoscibilă și identificabilă în competența oricărui agent uman.

În secvența următoare din *Corsarul* (I,3) :

„*Georgia* : Îmi povestiți visul meu.

[...]

Cadwell : Ai visat lucrurile astea azi-noapte ?

Georgia (foarte natural) : Le visez de zece ani în fiecare noapte. Și tata, care e zidar de zgîrie-nori, e ucis, în cămașa lui albastră, de un pirat. Aproape în fiecare noapte.

[...]

Frank (neîncrezător) : Ai citit multe povești cu pirați ?".

Georgia se identifică cu lumea de gradul al doilea pe care i-o povestesc scenariștii și producătorul și cu proiecția lumii de gradul al patrulea — filmul în care va juca — datorită mulțimii (sublumii) intermediare a propriilor sale vise, cunoscută actriței dinaintea contactului cu aceste texte (relatarea interlocutorilor săi și proiecția textului pe care-l va reprezenta filmul).

Lumea intermediară a visului pe care-l povestește Georgia Swanee îndeplinește condițiile de verosimil — e verosimilă c a l u m e o n i r i c ă ! — pentru că integrează elemente din lumea actuală din afara platourilor de filmare — tatăl actriței, „care e zidar de zgîrîie-nori" — este ucis de pirați ; este deci o mulțime structurată de modelul („ilogic" din perspectiva lumii actuale !) al unei lumi onirice.

Discursul Georgiei reușește să creeze un s u r o g a t al visului, ce poate funcționa ca lume de gradul al patrulea în raport cu lumea poveștilor cu pirați, lume de atmosferă de gradul al doilea pe care Frank O'Hara crede că a identificat-o drept *schemă* a relatării partenerei sale. Frank ironizează relatarea Georgiei, pentru că-i atribuie o sursă diferită de aceea pe care o mărturisește actrița.

6. Cînd un text de atmosferă manifestă atît lumi de gradul al doilea, cît și lumi de gradul al patrulea, cele două mulțimi s e s u p r a p u n adesea în structura li-

neară. Acesta este de altfel testul suprem pentru caracterul viabil al unei lumi de gradul al patrulea.

Pînă la ultima parte a ultimei replici a lui Rickard din secvența următoare a piesei lui Marcel Achard (I,1), are loc o suprapunere perfectă a lumii de gradul al patrulea peste lumea de gradul al doilea, petrecută în spațiul metatextual al unei lumi de gradul al treilea. Acesteia din urmă îi aparține și partea finală a ultimei replici — „În sfîrșit, pentru el“, — a cărei funcție este de a separa mulțimile, prin dezambiguizarea referenților.

„*Frank:* N-o iau de nevastă [în film, pe partenera mea, n.n., M.N.] și nu e iubita mea ? Vreți să mă curățați ?
Rickard (blînd) : Nu e vina ei. Moare.
Frank: A, dacă nu e vina ei...
Cadwell: Și moare de dragoste...
Frank: Sigur că pentru mine.
Rickard: Da. (Corectîndu-se) : În sfîrșit, pentru el“.

În fragmentul următor, (Corsarul, I,1) identificarea se petrece pas cu pas :

„*Cadwell:* [...] Nu-ți propunem un pirat obișnuit.
[...]
Frank: Atunci ce-mi propuneți ?
Cadwell: Pe Kid Jackson.
Frank (izbit) : A ! Adevărat ?
Benyamin (cu căldură) : Asta e reproducerea exactă a cabinei lui pe bordul corabiei „Fortuna“.
Frank (privind în jurul lui) : Ah !...
Benyamin (reclamagiu) : Cufărul ăsta a fost al lui. Pata asta e sîngele lui.
Frank (în fața cufărului) : Bietul Kid ! (visător) : Cînd eram copil... cînd ne jucam de-a pirații, eu eram totdeauna Kid Jackson. Și cîți tovarăși am cotonogit ca să rămîn numai eu, să nu le vie și lor rîndul.
Cadwell: După filmul ăsta ai să fii Kid Jackson pentru toți copiii de pe pămînt. Chiar și cei de pe strada ta, cei care au să vrea să se joace de-a pirații, vor trebui să te imite.
Frank: Cum își arunca el sabia pe masă, cînd intra în casă, nu ?“.

Primele trei replici aparţin unei lumi de gradul al treilea, din perspectiva căreia producătorii adoptă o strategie discursivă menită să-l convingă pe actorul Frank O'Hara să întruchipeze într-un film un erou care a intrat în legendă. Faptul că Frank e *izbit* auzind că e vorba de Kid Jackson marchează (1) începutul implicării sale atît în lumea filmului în care va juca, cît şi în cea a lui Kid Jackson pe care o va calchia şi (2) faptul că amîndouă vor avea, din perspectiva sa, statutul unor lumi de atmosferă. Uşurinţa cu care actorul se identifică cu lumea piratului este o primă treaptă, care îi facilitează trecerea la statutul de personaj în surogatul acestei lumi pe care îl reprezintă filmul. Identificarea continuă în prima parte a replicii sale următoare — „Bietul Kid!“ — şi devine totală o dată cu schimbarea de ton, cînd actorul Frank O'Hara îşi aminteşte *visător* cum juca rolul lui Kid Jackson în copilărie şi cum şi atunci procesul identificării era dus pînă la ultimele consecinţe. Ultima replică citată, „Cum îşi arunca el sabia pe masă cînd intra în casă, nu?“ — marchează punctul maxim al identificării actorului Frank O'Hara nu numai cu acea lume a lui Kid Jackson pe care i-au actualizat-o replicile lui Cadwell şi Benyamin, ci şi cu acea lume a lui Kid Jackson pe care o actualiza el însuşi în jocurile din copilărie. Replica mimează de altfel chiar modul de exprimare al copiilor. Această a doua lume de atmosferă de gradul al doilea, lumea jocurilor din copilărie, a devenit acum pentru actor o nouă sursă care generează atmosfera.

În aceeaşi secvenţă, prima replică a lui Benyamin, „Asta e reproducerea exactă a cabinei lui [...]“, arată că a fost îndeplinită condiţia trecerii de la atmosferă de gradul al doilea la cea de gradul al patrulea. Cea de a doua replică a producătorului, „[...] Pata asta e sîngele lui.“ furnizează o nouă dovadă că a fost îndeplinită condiţia de trasformare: nu numai că a fost construit un analogon de gradul al patrulea al lumii de atmosferă de gradul întîi a lui Kid Jackson actualizată în lumea de gradul al doilea a jurnalului lui Cristobal Ochi-Pătrat, şi a tradiţiei orale, dar există chiar şi posibilitatea trans-

ferului de obiecte — cufărul și sîngele eroului — din lumea de gradul întîi în cea (de gradul al doilea și apoi în cea) de gradul al patrulea. Producătorul Benyamin se situează tot timpul acestei scene într-o lume metatextuală de gradul al treilea. O subliniază și didascalia lui Marcel Achard „(reclamagiu).“

Ultima replică a lui Cadwell continuă să indice posibilitatea suprapunerii perfecte între lumea de gradul al patrulea (filmul ce urmează a fi turnat) și lumea de gradul întîi (lumea „reală“ a lui Kid Jackson) : „După filmul ăsta ai să fii Kid Jackson pentru toți copiii de pe pămînt [...]“, Cadwell indică de asemenea și faptul că din acest proces de suprapunere va rezulta o nouă lume. Din perspectiva copiilor care se vor juca în viitor, lumea filmului va avea statutul unei lumi de gradul al doilea, pe cînd lumea analogă ce va fi actualizată în joaca lor pe baza acestei scheme va deveni o lume-*uz* de gradul al patrulea.

Scena scoate deci în evidență dialectica permanentă între diversele grade de atmosferă, ce se pot modifica o dată cu schimbarea perspectivei.

7. Ca și atmosfera de gradul întîi sau cea de gradul al doilea, atmosfera de gradul al patrulea se risipește atunci cînd (unele dintre) mărcile sale sînt inserate în exces în text.

Secvența următoare din piesa *Corsarul* (II,2) se referă la identificarea pînă la extrem a lumii de atmosferă de gradul al patrulea cu lumea de atmosferă de gradul al doilea :

„*Frank* : Cum ajung la pasajul ăsta, mi se pare că [Georgia] are să moară de-a binelea.

[...]

Se înțepenește. Se face mai palidă decît e. E parcă mai grea în brațele mele. În clipa asta, v-o spun pe cinstea mea, își riscă viața. Mă credeți ?“

Din perspectiva unei lumi metatextuale de gradul al treilea, replica lui Frank conștientizează efectele „nocive“ pe care le poate avea suprapunerea totală a celor două tipuri de atmosferă asupra actantului implicat simultan

în două lumi. Pentru că partenera sa de joc aparține simultan la două planuri diferite: ea este Evangeline în momentul în care joacă rolul acesteia. Identificîndu-se total cu lumea de gradul al doilea care ar trebui să îi servească doar drept *schemă* abstractă, Georgia Swanee riscă să fie atrasă definitiv de elementele acestei mulțimi, să aibă soarta personajului Evangeline pe care-l interpretează, calchiind astfel modelul lumii din secolul al XVII-lea în toate secvențele sale. Efectul identificării totale este nociv și pentru atmosfera de gradul al patrulea, anulată cel puțin pentru moment, căci leșinul Georgiei împiedică repetiția să continue.

VI. Gradele de atmosferă și interferența perspectivelor

1. Lumea de gradul al patrulea se află deci la frontiera dintre atmosferă și non-atmosferă. Ea-și „salvează" atmosfera — și astfel, coeziunea și integritatea sistemului — prin treceri dialectice de la un grad de lume (de atmosferă) la altul, prin transformări caleidoscopice ale atmosferei în funcție de perspectiva adoptată.

Cel dintîi exemplu aparține tot piesei *Corsarul* (II, 2):

„*Georgia*: Noi doi nu putem să fim decît o anecdotă pentru un magazin cinematografic, una din anecdotele lor hidoase, cu vedete.

Frank: Georgia, m-ai înțeles greșit. O iubesc pe fata zidarului de zgîrie-nori!

Georgia (izbită): A!

Frank: Și-o iubesc ca un pianist fără talent. O iubesc pentru că știu că a fost dactilografă."

Din punctul de stație al unei lumi de gradul al treilea, Georgia respinge iubirea actorului Frank O'Hara, partenerul său în filmul *Frumoasa Caraibelor*, pentru că i se pare că *schema* acesteia se găsește în revistele cu cancanuri din lumea filmului, în raport cu care, orice iubire între două vedete reprezintă *uzul*. O astfel de lume de gradul al doilea — lumea revistelor cu istorioare de pe platourile de filmare — a devenit acum *schemă* pentru că

într-o presupusă etapă anterioară a abstractizat, în calitate de lume dublu reflectată de gradul al patrulea, trăsăturile esențiale ale unei serii de lumi de gradul al doilea — iubirile „reale“ ale unor cupluri de actori, mai ales dacă sînt parteneri într-un film de dragoste. La baza unor astfel de iubiri între vedete (se presupune că) a stat modelul iubirilor din filmele în care jucau (pentru ei în acel moment — lumi de gradul al doilea care reflectau „reală“ de gradul întîi).

Frank respinge ipoteza Georgiei și ierarhia lumilor pe care o realizează implicit aceasta și astfel revine — și își readuce partenera — într-o lume de atmosferă de gradul întîi, fără un model recognoscibil. Pentru că acum modelul încetează de a mai funcționa pentru cei doi actanți : el e pianist fără talent, iar ea — dactilografă. În vremea în care Achard a scris *Corsarul*, lumea actualizată în filmele de succes la Hollywood era cu totul alta.

2. Două nuvele de O'Henry, *Un best-seller* și *Halebardierul* de la *„Micuțul castel de pe Rin“* pot servi de asemenea ca ilustrare a felului în care gradele de atmosferă depind de perspectiva pe care o adoptă diverși agenți umani ce iau contact cu lumile pe care le manifestă textul. Fiecare dintre aceste nuvele are mai mulți naratori, ce actualizează lumi care se încadrează una în alta în stilul cutiilor chinezești.

Un narator de ordinul I începe prin a anunța că relatează un incident pe care l-a cunoscut direct :

„Într-o zi, vara trecută, m-am dus la Pittsburg, ei, a trebuit să mă duc acolo cu treburi.“

(Un best-seller)

„Mă mai duc uneori în *Bierhalle* și la restaurantul numit Vechiul München [...].“

(Halebardierul de la „Micuțul Castel de pe Rin“)

Acesta va lua contact cu o lume care pentru un emițător de ordinul II și pentru o anumită categorie a receptorilor funcționează explicit ca lume de atmosferă.

Naratorul din nuvela *Un best-seller* întîlnește în tren o veche cunoștință, comis-voiajorul John A. Pescud, ci-

tind un roman contemporan ce amintește isprăvile cavalerilor de demult, „Fecioara cu trandafirul și Trevelyan“, despre care își exprimă părerile ironice:

„Ei, individul ăsta [eroul romanului, [n.n., M.N.]] urmărește plăcinta imperială pînă acasă și află cine e. O întilnește pe *Corso* sau pe *strasse* într-o scenă și ne oferă zece pagini de conversație. Ea îi amintește de diferența socială dintre ei și în felul ăsta și el are ocazia să bată apa în piuă, trei pagini pline, despre suveranii neîncoronați ai Americii. Dacă i-ai lua remarcile și le-ai pune pe note și pe urmă ai scoate notele, ar suna exact ca unul din șlagărele lui George Cohan.“

Prin urmare, pentru comis-voiajorul John A. Pescud, o astfel de lume — asumat de atmosferă! — nu funcționează ca atare. Totuși cînd ajunge să își relateze propria poveste de iubire, John A. Pescud, devenit în consecință narator de ordinul III, îi dovedește naratorului de ordinul I și cititorului nuvelei că se conformează el însuși aceleiași *scheme* pe care a ironizat-o atunci cînd a întîlnit-o materializată în romanele „cavalerești“ moderne. Căci asemenea unui erou dintr-un *best-seller*, el își urmărește iubita de obîrșie nobiliară pînă la capătul călătoriei sale și acolo ia contact cu un univers ce manifestă vestigiile unei lumi demult apuse, desuetă pentru el, dar care tocmai de aceea funcționează explicit ca l u m e d e a t m o s f e r ă din perspectiva comis-voiajorului care mai înainte afișa cinismul:

„Ascultă, ai spart vreodată o nucă englezească viermănoasă? Uite așa arăta casa aia. N-avea mobilă destulă nici să umple un apartament cu opt dolari pe săptămînă chiria. Niște canapele din păr de cal și scaune în trei picioare și strămoși în rame înșirați pe pereți, atît. Dar cînd și-a făcut apariția colonelul Allwyn, locul parcă a prins viață. Aproape că puteai să auzi orchestra cîntînd și să vezi niște moșnegi cu peruci și ciorapi albi dansînd cadrilul. Bătrînul avea stil, cu toate că purta aceleași haine ponosite ca în gară.“

În acest fel, lumea în care se încadrează acum comis-voiajorul devine pentru naratorul de ordinul I o lume de atmosferă de gradul al patrulea, ce calchiază cu variații neînsemnate *schema* oferită de lumea de gradul

al doilea a *best-seller*-ului, cu toate că o neagă explicit, arătînd că pentru el *best-seller*-ul e doar o lume-kitsch :

„Trenul se puse în mișcare. Una din cucoanele cu voaletă insistă să închid geamul, pentru că ploaia bătea spre ele. Însoțitorul apăru cu bețișorul misterios și începu să aprindă felinarele din vagon. M-am uitat pe jos și am zărit *best-seller*-ul. L-am ridicat și l-am pus deoparte cu grijă, unde nu-l ajungeau stropii de ploaie. Pe urmă am zîmbit și am avut impresia că viața nu are hotare sau limite.

— Noroc, Trevelyan, am spus. Fie să găsești petuniile pentru prințesa ta."

În final, în ciuda discrepanțelor aparente și asumate, suprapunerea celor două lumi ce par să se respingă este deci totală privită din perspectiva naratorului detașat de ordinul I, ajungînd pînă la identificare, pînă la a nu mai putea fi separate elementele unei mulțimi de ale celeilalte. Identificarea este indicată într-o modalitate „binevoitoare", însă detașat-ironică, care indică apartenența naratorului de ordinul I la o lume metatextuală de gradul al treilea.

În nuvela *Halebardierul de la „Micuțul Castel de pe Rin"* apare de asemenea un emițător de ordinul II, patronul restaurantului „cu specific german", ce asumă construirea unei lumi de atmosferă, care chiar funcționează ca atare pentru o clasă de receptori „ingenui" :

„Timp de mai mulți ani, clienții localului *Vechiul München* l-au privit drept o copie fidelă a celui din vechiul oraș german. Sala mare cu grinzile afumate, cu șirurile de halbe de import, portretul lui Goethe și versurile pictate pe pereți — traduceri în germană din poeziile originale ale poeților de la Cincinati — par să creeze atmosfera adecvată, atunci cînd e privită prin fundul cănilor de bere.

Dar nu cu mult în urmă, proprietarii au adăugat o sală sus, numită Micuțul Castel de pe Rin și au construit o scară. Sus se găsește un tapet care imită piatra, e acoperit cu iederă, iar pereții sînt pictați în așa fel încît să imite adîncimea și distanțele, cu Rinul șerpuind la poalele pantelor încărcate cu vii și castelul Ehrenbeitstein zărindu-se exact în fața intrării. Bine-

înțeles că sînt mese și scaune; poți să comanzi bere și mîncare așa cum se întîmplă într-adevăr sus, la Castelul de pe Rin".

Ea-și ratează însă atmosfera pentru receptorul avizat, așa cum o subliniază ironia din ultima frază a discursului citat mai sus, ce aparține naratorului de ordinul I. Rolul unui receptor avizat, marcat prin ironie, este aici îndeplinit și de un narator de ordinul III, chelnerul care îi spune naratorului de ordinul I povestea halebardierului :

„Ei, și șeful îi încearcă pijamaua asta, care i se potrivește cum se potrivește plătica friptă în tirizie, și, individul capătă slujba. Ați văzut care era treaba, stătea țeapăn pe primul palier, cu halebarda la umăr, cu privirea îndreptată înainte, păzind porticurile palatului. Șeful e mort să aibă în local adevărata atmosferă din Lumea veche. „Halebardierii se potrivesc cu castelele de pe Rin, așa cum șoarecii merg cu șoarecii de bibliotecă, și ciorapii de bumbac alb cu satele tiroleze", zicea. Șeful e un fel de „antologator" și e documentat la fix cu date și informații de-astea."

Tot chelnerul va fi însă acela care, deși neagă atmosfera acestei lumi inițiale (restaurantul *Vechiul München* și anexa sa *Castelul de pe Rin)*, arătînd-o ca prea convențională, factice, arficială (deci ca pe o lume-kitsch, în care este greu să te implici) ulterior, atunci cînd relatează povestea de dragoste a halebardierului, al cărei deznodămînt a avut loc la *Castelul de pe Rin*, va construi o lume de atmosferă reușită (de gradul al patrulea) d u p ă m o d e l u l l u m i i-k i t s c h (de gradul al doilea) care devine *schema* :

„Zău, domnule, în decorul ăla de la Bomba de pe Rin, era ca într-o piesă. Și halebardierul se așază la masă, lîngă fată, și eu servesc mai departe. Și cam asta-i tot, numai că, atunci cînd au plecat, și-a scos costumul și s-a dus și el cu ei."

Modelul este preluat i n c o n ș t i e n t și, desigur, i n v o l u n t a r de lumea de gradul al patrulea de la cea de gradul al doilea. El este preluat însă c o r e c t și aplicat în mod adecvat, tocmai pentru că actanții din lumea de gradul al patrulea, refuzînd să se implice în lumea de gradul al doilea, din care deci atmosfera pentru ei este absentă, au

sesizat erorile de transformare a *schemei* în *uz*, erori pe care le pot astfel evita. Ca și în cazul nuvelei *Un best-seller*, ironia și detașarea marcată a emițătorului de ordinul I, împiedică lumea de gradul al patrulea să se transforme într-o lume manieristă.

3. Astfel, orice lume de atmosferă actualizată în textul literar-artistic este pusă în abis sau rezultă ca urmare a punerii în abis a unei lumi de atmosferă (reușită sau ratată) de grad inferior sau superior.

Indiferent, de pildă, dacă macrolumea unui spectacol dramatic este creatoare de atmosferă sau nu, procedeul teatrului în teatru este întotdeauna un mijloc generator de atmosferă, pentru a diferenția, pentru a face să contrasteze macro- și microlumea. Lumea pusă în abis capătă astfel statutul de emblemă, căreia macrotextul are funcția de a-i stabili și de a-i explicita convențiile.

În montarea de la Naționalul bucureștean cu piesa *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu, regizorul Mihai Berechet adoptă, de exemplu, o formulă scenică inedită pentru fotografia familiei Necșulescu din final (un procedeu metatextual în măsură să atragă atenția spectatorilor asupra funcției de efigie a fotografiei). Din plafonul scenei coboară o ramă ivorie, în partea superioară a căreia, în spiritul fotografiilor din epoca în care este plasată acțiunea piesei, sînt imprimate în relief cuvintele *Amintire din Cîmpulung-Muscel*, cu litere de asemenea caracteristice „textelor" de pe fotografiile din perioada interbelică. În spiritul aceleiași convenții, forma decupajului interior al ramei — deci conturul fotografiei — sugerează o inimă așezată invers.

În cazul teatrului în teatru, poate fi urmărită cel mai bine dialectica lumilor de gradul al doilea, al treilea și al patrulea, reduplicarea infinită a textului la toate nivelele sale. Sînt simptomatice în acest sens o serie de secvențe din punerea în scenă a *Furtunii* lui Shakespeare aparținînd lui Liviu Ciulei. În scena 3 din actul III, textul lui Shakespeare prevede „(O muzică solemnă și stranie, apoi, undeva, deasupra întregii scene, apare Prospero nevăzut de ceilalți. Intră mai multe făpturi ciudate care

aduc o masă pregătită de ospăț, apoi dansează în jurul ei cu gesturi grațioase de bun venit ; apoi îi invită pe rege și pe suita sa la masă, după care pleacă)".

În versiunea lui Ciulei, „muzica solemnă și stranie" este o muzică programată pe calculator, iar „făpturile ciudate" sînt balerine al căror dans amintește mișcările roboților. Prospero, „nevăzut de ceilalți", apare nu „undeva, deasupra întregii scene", ci în sală, făcînd legătura între actori și spectatori. De aici urmărește atît reacțiile curții lui Alonso la această scenă „de vrajă" — reacții din care redăm mai jos discursul lui Gonzalo —, cît și secvența următoare, pe care o numim convențional „scena celor trei vinovați" :

„*Gonzalo* :

De-aș povesti la Neapole ce am văzut aici
m-ar crede cineva ? Dacă le-aș spune
c-am văzut niște băștinași — căci nu încape îndoială,
sînt locuitori ai insulei — care,
deși ciudați la chip, se poartă, ați băgat de seamă ?
mult mai civilizat și mai amabil
decît o bună parte din aceea ce numim noi oameni
chiar o parte foarte mare din *oamenii din ziua de azi*,
cel mult cu cîteva excepții
sau pot să spun aproape cu nici una. Da.

Prospero (aparte) :

Cinstite domn, ai dreptate. Pentru că și *din cei de față*
sînt unii chiar mai necurați ca necuratul." [s.n., M.N.]

Rostind pasajele subliniate, atît Gonzalo cît și Prospero arată către spectatori, încadrați astfel într-o lume de gradul al patrulea ; implicarea spectatorului este permisă de deicticele inserate în text, pentru că referentul lor poate deveni ambiguu. Prospero poate să realizeze implicarea spectatorilor în spectacol, pentru că lumea de gradul al treilea căreia îi aparține acum magicianul aflat în sală are în mod evident funcția de a face legătura, de a mijloci între cei doi actanți. Gonzalo poate să adopte o poziție similară pentru că are rol de outsider. Fără să se implice în nici una dintre mulțimi, el aparține curții lui Alonso în mod convențional și i-a aparținut pe vremuri

aceleia a lui Prospero (așa cum aflăm din relatarea acestuia din a doua scenă a piesei), cu care păstrează o legătură afectivă ; astfel, personajul Gonzalo se află la rîndul său la frontiera dintre două lumi, ajutînd, verbalizînd pe alocuri transformarea uneia în alta.

În episodul următor, „al celor trei vinovați“, Alonso, Antonio și Sebastian, înfășurați în mantii lungi, din care li se văd atîrnînd spadele, ocupă centrul scenei, cu spatele spre cea mai mare parte a publicului și cu fața spre Ariel ; silueta enormă a acestuia, cocoțat pe catalige, acoperit cu un cearceaf alb care nu îi lasă vizibil decît capul și încadrat de o pereche de aripi, se proiectează pe fundalul scenei. „Roba“ lui Ariel se agită în anumite momente ale monologului incriminator („Sînteți aici trei oameni cu sufletele negre de păcat [...]“), pe care îl rostește cu o voce solemnă, egală. Cele trei personaje cărora li se adresează încearcă pe alocuri, printr-o zbatere fără succes, să iasă de sub puterea vrăjii, care, după cum indică textul lui Shakespeare, îi „înțepenește“ în loc. Fragmentul este important nu numai în calitate de exemplu al unei lumi de gradul al patrulea ce pune în abis macrotextul spectacolului ca rezultat al suprapunerii unei serii de proiecții, ci și pentru că este urmat imediat de d e m o n t a r e a m e c a n i s m u l u i g e n e r a t o r d e a t m o s f e r ă, pe baza căruia a fost alcătuit. Demonstrarea se face predominant cu mijloace paralingvistice (deci aparținînd spectacolului propriu-zis), punctul de stație fiind reprezentat, desigur, de o lume metatextuală de gradul al treilea. După ce Alonso, Antonio și Sebastian părăsesc scena, jumătate din aceasta este ascunsă vederii publicului de o cortină. Prospero, care a asistat din sală la episodul precedent, urcă pe scenă și îl felicită pe Ariel. Apoi, un colț al cortinei se dă la o parte și apar, pentru a primi aplauzele, „regizorul“, „spiritele secundare“, actrițele care, ascunse sub imensa robă a lui Ariel, au făcut faldurile acesteia să se miște.

4. Un spectacol creează atmosferă acum și pentru că asumă propria sa dedublare infinită, nu numai în reprezentațiile care-i vor urma, ci și în repetițiile care l-au

precedat sau în sursele care i-au stat la bază (tablouri din timpul sau din spaţiul în care se petrece acţiunea piesei ; descrieri, jurnale, cronici, referitoare la acest timp şi la acest spaţiu ; reprezentaţii diferite din care „s-a inspirat“ regizorul etc.). O asumă, din ce în ce mai des în ultimul timp, în programele de sală, ce devin astfel — printr-o inversare simptomatică a statutului ! — texte de atmosferă de gradul al patrulea, texte manieriste care inserează surse ale spectacolului-*schemă* de gradul al doilea. În afara spaţiului programului, sursele sînt texte de atmosferă de gradul al doilea, iar spectacolul e text de gradul al patrulea. Programul şi spectacolul îşi pot schimba deci între ele funcţia în orice moment al receptării, în funcţie de perspectiva adoptată.

Un exemplu simptomatic în sensul observaţiilor de mai sus îl reprezintă programul spectacolului realizat de Alexandru Tocilescu la teatrul Bulandra din Bucureşti în anul 1982, cu un colaj din piesele *Barbu Văcărescul, vînzătorul ţării* de Iordache Golescu şi *Occisio Gregorii in Moldavia vodae tragedice expressa,* atribuită lui Samuil Vulcan. Prezentarea grafică a programului îi aparţine lui Dan Stanciu. Textul acestuia inserează gravuri din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea : Dîmboviţa, Curtea-Arsă şi Morile lui Mihai-Vodă, Planul Bucurescilor cam pe la 1775, portret al unei jupîniţe şi al unui boier din acea vreme, pecetea lui Grigore-Vodă Ghica, Hanul Manuc, după Raffet, portretul lui Grigore-Vodă Ghica şi al Vornicului Iordache Golescu etc. Dintre textele propriu-zise ale programului, cel mai important este un *Glosar*, reprodus mai jos în întregime :

„ANALOGON — impozit, taxă publică

ARZ — plîngere (de obicei împotriva domnului), raport.

AVAIET — taxă încasată de domn sau de boieri de la cei numiţi într-o funcţie, de la vămi, ocne, poduri, păduri.

BINIŞLIU — cel ce poartă biniş (manta boierească), curtean.

BUMBAŞIR — slujbaş, însărcinat cu strîngerea dărilor şi cu urmărirea şi pedepsirea datornicilor.

CALEMGIU	— scriitor la calemul (biroul) Divanului, logofăt.
CEACȘÎRI	— șalvari.
A CISLUI	— a stabili partea fiecăruia din impozitul global, a rîndui dările.
DAIEREA	— tobă cu clopoței și cu fundul de piele.
EDECLIU	— slujbă la palatul domnesc.
HAZNEA	— tezaur, vistierie.
HUZMET	— venitul unor dări, pe care domnul și-l putea arenda ; slujbă, funcțiune.
IZVOD	— însemnare manuscrisă.
LUDE	— impozit pe fiecare om.
MADEA	— afacere.
MAHMUDEA	— monedă turcească de aur.
PARANGOL	— stofă fină de culoare stacojie.
POLCOVNIC	— colonel, șeful unui regiment.
POSLUȘNIC	— om aflat în serviciul domnului sau al unui boier, slujbaș, servitor.
RUȘFET	— bacșiș, mită.
SAMEȘ	— casier, administrator financiar.
SCUTELNIC	— om scutit de bir fiind în serviciul domnului sau al unui boier.
SINDIC	— conducătorul administrativ al unei comune.
STRĂMUREA	— nuia lungă cu care se îmboldesc boii ca să tragă.
ZALHANA	— abator.
ZAHEREA	— provizii de hrană pentru oameni și vite.
ZAPCIU	— slujbaș însărcinat să strîngă dările și, în caz de neplată, să vîndă avutul datornicului.
ZAVERGIU	— revoluționar din zaveră, eterist.“

Din acest exemplu se poate trage concluzia că programul de sală al unui spectacol reprezintă totodată și o lume de gradul al treilea, care îi oferă spectatorului modelul, *schema* (și chiar unele secvențe ale *uzului*) pe baza căreia acesta poate actualiza, la rîndul său, lumea evocată în program, rezultatul fiind o mulțime — aflată, desigur, în stadiul de proiecție în mintea receptorului — analogă celei construite în spectacol.

VII. Granița labilă dintre lumi

1. Din moment ce depinde de perspectiva adoptată, apartenența atmosferei la o lume de gradul al doilea sau la o lume de gradul al patrulea este greu de precizat cu certitudine.

Un factor ce permite totuși delimitarea mulțimilor, încadrarea elementelor generatoare de atmosferă în paradigme diferite este caracterul explicit sau implicit al comparației dintre cele două lumi.

Dacă relația de comparație este explicită, dacă textul spune :

[lumea este asemănătoare cu lumea$_B$],

atunci lumea$_A$ este o lume de gradul al patrulea, a cărei atmosferă — reușită sau ratată — o calchiază pe aceea a lumii$_B$, care funcționează în calitate de lume—*schemă* de gradul al doilea.

Dacă relația de comparație este implicită, dacă numai receptorul, pe baza competenței sale culturale poate separa elementele celor două lumi, atribuind deci două structuri de adîncime diferite unei structuri lineare care afirmă implicit :

[lumea$_A$($\approx$ lumea$_B$)],

atunci lumea$_A$ este o lume de gradul al doilea, cu atmosferă reușită, sau ratată.

2. Un exemplu ce permite ilustrarea acestei ipoteze este acela al vînzătorilor de penițe din cartilaje de pește, la care se referă Dumas în prefața *Conjuraților* (cf. *supra*, 4.2.) prin comparație cu paznicul de la Castelul din If, care, în capitolul intitulat *Trecutul* din romanul *Contele de Monte Cristo* îi relatează și el vizitatorului Edmond Dantès despre obiectele confecționate de Abatele Faria, pe care le-a vîndut turiștilor.

Vînzătorii de ocazie confecționează penițe din cartilaje de pește, pe care le oferă apoi celor ce vizitează Castelul din insula If, pretinzînd că au fost făcute de abatele Faria în închisoare. Ei încearcă astfel să încadreze aceste obiecte în aceeași paradigmă căreia îi aparțin elementele din roman care constituie sublumea Abatelui Faria, mulțime de

atmosferă de gradul al doilea în textul lui Dumas, surogat — tot de gradul al doilea — a cărui atmosferă este ratată în spațiul extratextual.

Dimpotrivă, obiectele la care se referă paznicul castelului în capitolul *Trecutul* din romanul lui Dumas (scara de frînghie, uneltele și „cartea" pe care în cele din urmă i-o oferă lui Edmond Dantès) i-au aparținut „într-adevăr" Abatelui Faria, personaj al romanului. Și la a doua apariție, atunci cînd contele de Monte-Cristo intră ca simplu vizitator în castelul care pentru el fusese temniță, obiectele la care se referă paznicul sînt a c e l e a ș i obiecte care au apărut și în prima parte a cărții ; ele îndeplinesc condiția de verosimil stipulată în spațiul textului și aparțin, din perspectiva Contelui de Monte-Cristo unei lumi de gradul al patrulea a cărei atmosferă îndeplinește condiția de reușită. Pentru că obiectele (uneltele și scara de frînghie) despre care îi vorbește paznicul și „cartea" pe care i-o oferă — elemente ce au aparținut unei lumi de gradul al doilea — reprezintă pentru el o sursă care generează atmosfera în lumea de gradul al patrulea a amintirilor, făcîndu-l să se identifice el însuși cu propriul sine din trecut, deci anulînd pentru o clipă diferența dintre Edmond Dantès și Contele de Monte-Cristo.

Tot în prefața *Conjuraților*, Dumas vorbește de localnici din Marsilia care le arată trecătorilor „casa lui Morrel". Acești agenți umani ratează atmosfera de gradul al doilea pe care vor s-o genereze. Dacă ei le-ar fi precizat vizitatorilor că le arată *casa care corespunde adresei pe care o dă Dumas în carte și care probabil i-a servit drept model,* ar fi construit s u r o g a t u l u n u i t e x t d e i s t o r i e l i t e r a r ă. Indicîndu-le interlocutorilor s u r s a unei secvențe dintr-un text de atmosferă, le-ar fi oferit acestora posibilitatea de a reconstitui ei înșiși lumi de atmosferă de gradul al patrulea, reimaginîndu-și scena de gradul al doilea din roman, sau scene similare generate pe baza aceluiași model.

3. Aflată la limita dintre atmosferă și non-atmosferă, lumea de gradul al patrulea este viabilă numai ca actualizare și ca reinterpretare a unei lumi de gradul al doilea.

Dacă *schema* nu e verbalizată, nu e formulată explicit în text, receptorul putînd doar s-o reconstituie pe baza cîtorva aluzii sau clișee, sînt posibile două situații-limită :

(a) modelul lumii de gradul al doilea tinde să se piardă, devenind un intertext generic, deci, în ultimă instanță o lume intermediară, sau

(b) lumea de gradul al patrulea devine o imitație manieristă a celei de gradul al doilea, pe care receptorul o actualizează adesea prin contrast, datorită sentimentului de frustrare provocat pe alocuri de textul de gradul al patrulea. Ecranizarea unui roman sau transpunerea scenică a unei piese reprezintă cazuri tipice.

Un exemplu din prima categorie îl oferă piesa într-un act *Haidem la teatru* de Valeriu Mardare. Textul actualizează un model arhicunoscut atît în literatură cît și în spațiul extraliterar : cel a două cupluri (Ștefan și Elvira Zornescu, Iancu și Paraschiva Pompilian), care își fac reciproc reproșuri, care se flatează reciproc cînd vor să obțină un avantaj și care apoi își schimbă reciproc partenerul într-un flirt cu statut de joc de societate. Un al treilea cuplu, este cel reprezentat de servitoarea Ioana și iubitul ei, polițistul Panait, care, într-un alt registru de limbaj, refac de fapt modelul comportamental al perechilor mic-burgheze. În acest text atmosfera — de gradul al patrulea — e rezultatul repetării pînă la saturație în structura de suprafață a unei scheme comportamentale arhicunoscute — cadrilul de comedie —, fapt care și face ca întreaga lume a piesei să eșueze într-un haos general : „actele“ de la biroul lui Ștefan Zornescu, de care depinde soarta companiei la care lucrează, sînt distruse în timpul certei dintre servitoare și vardist. O a doua sursă a atmosferei în piesa lui Valeriu Mardare este aceea că textul — epigonic ! — actualizează prin limbaj universul pieselor și schițelor lui Caragiale ; comedia *Haidem la teatru* aparține astfel în egală măsură și celei de a doua situații-limită în care se pot încadra textele de atmosferă care manifestă o lume de gradul al patrulea.

Redăm spre ilustrare un fragment din scena XI, importantă pentru că schimbarea rolului Paraschivei e sub-

liniată de schimbarea registrelor stilistice și a apelativelor :

„*Paraschiva* (cum a ieșit Ștefan, zîmbetul cu care-l petrecuse dispare ; ea se îndreaptă repede spre soțul ei și-l întreabă cu glas scăzut, încruntată) :

— Ce tot îi șopteai Elvirei la ureche ?

Iancu (senin) : Eu ?...

Paraschiva : — Da, tu... Te faci că nu știi despre ce este vorba ?

Iancu : — Eu, dragă ?... Am șoptit eu ceva... la ureche ?... Ți s-a părut, Mițule...

Paraschiva (fierbînd) : — Iancule...

Iancu : Ai halucinații...

Paraschiva (cu mai multă tărie) : — Iancule !... Ian...

(Ioana trece prin casă la bucătărie.)

Paraschiva (văzînd servitoarea, se transformă subit în cea mai drăgăstoasă soție) : — Uite cum ți s-a deranjat cravata, Nelule... De ce nu te îngrijești ?... (I-o aranjează) : — Și haina ai uitat să ți-o perii astăseară... (Îi scutură gulerul ; dar cum a ieșit servitoarea, îi revin nervii). I-an-cu-le ! Iancule !

Iancu (tot senin) : — Ce e, dragă ?

Paraschiva : — Iancule, ce i-ai șoptit lui Madam Zornescu la ușă, cînd i-ai făcut loc ?

Iancu : — Eu ?...

[...]“

Transformarea personajelor în marionete este evidentă din discursul lor, care repetă pînă la saturație aceleași replici, transformate astfel în clișee cu aceeași intonație, devenită demult convențională în comedie. Un astfel de text manierist îndeplinește astfel prima condiție — necesară, dar nu suficientă ! — a transformării sale în (auto)parodie.

Capitolul V

PARODIA ȘI ATMOSFERA

I. Ce vizează parodia

1. Parodia și autoparodia apar frecvent atît în lumea actuală cît și în operele literare, fie cu scopul de a distruge atmosfera (pe care și-l propune, cu predilecție, primul dintre aceste procedee), fie — paradoxal — pentru a o intensifica (ceea ce se întîmplă, cu preponderență, ca efect al acțiunii celui de al doilea procedeu). (Auto)-parodia apare ori de cîte ori un scenariu considerat prin convenție generator al unei lumi de atmosferă manifestă o lume de cu totul alt tip; în general, efectul parodic rezultă din punerea în praesentia a celor două lumi (de regulă, prima este o lume de gradul al doilea, iar cea de a doua — de gradul al patrulea) în spațiul aceluiași discurs.

Acțiunea parodiei și a autoparodiei asupra atmosferei unui text se explică în primul rînd prin caracterul de joc și de teatralitate, ce constituie dominanta acestor procedee. Pe de altă parte, ele sînt o formă de manierism, deci apariția lor — ca o componentă a intenționalității emițătorului și/sau a receptorului marcată în text — este firească în momentul, obiectiv necesar, în care un model textual și/sau o serie de modalități de actualizare a acestuia ajung (sau sînt pe cale să ajungă) la saturație.

2. Ceea ce se (auto)parodiază în textul literar de atmosferă este întotdeauna nu situația, pe care o înfățișează acesta, ci limbajul care o manifestă, arta poetică ce i-a stat la bază, într-un cuvînt, modalitatea de a marca atitudinea emițătorului și/sau a receptorului în raport cu subiectul, și nu subiectul însuși. Chiar și atunci cînd este

parodiat un personaj sau cînd sînt parodiate o serie de personaje ale cărții, acesta/acestea nu reprezintă altceva decît proiecții ale unui emițător sau ale unui receptor posibili ai unui text de atmosferă virtual. Deci nu ai textului care parodiază. De exemplu, personajul Don Quijote este parodiat de narator și de alte personaje ale cărții în calitate de întruchipare a unui virtual emițător și a unui virtual receptor al unor lumi întru totul asemănătoare cu lumea romanelor cavalerești. În actul parodierii, emițătorul textului care parodiază devine (este o condiție absolut necesară succesului strategiei sale discursive !) imediat complice cu receptorul, care își interiorizează modelul parodiei, încă de la primele sale manifestări, implicîndu-se astfel în „joc".

Parodia poate să-i aparțină în mod explicit naratorului. Așa se întîmplă, de exemplu, nu numai (1) în romanul mai sus citat al lui Cervantes, ci și (2) în toate romanele și schițele lui Dickens sau (3) în „basmul" lui Thackeray *Trandafirul și inelul*. Fiecare dintre exemplele citate reprezintă cîte o situație-limită. Parodia poate fi de asemenea asumată de unul sau de mai multe personaje din lumea construită în text, cu scopul de a-i revela receptorului acelui text unele dintre mecanismele potrivit cărora este îndeobște generată atmosfera într-un text, unele dintre mecanismele care fac ca, drept reacție la o serie de semnale, o lume oarecare să capete automat pentru (o clasă de) receptori statutul de lume de atmosferă. În acest caz, există două situații posibile : (a) (sub)lumea de atmosferă a textului este parodiată de personaje ce aparțin altei sublumi, cu scopul de a distruge atmosfera, amenințînd astfel totodată integritatea, coeziunea mulțimii (caz tipic, din nou *Don Quijote*), sau (b) lumea de atmosferă este parodiată chiar de personajele care-i aparțin, care o „recunosc" ca atare și nu pot trăi în afara sa, „raisonneurii din comediile lui Oscar Wilde (de pildă, lordul Goring din *Soțul ideal*), sau Olguța din *La Medeleni* sînt exemple tipice în acest sens.

Situația înfățișată la punctul (b) este, evident, aceea a autoparodiei. Ea se opune întru totul celei în-

fățișate succint la punctul (a), pentru că autoparodia nu distruge atmosfera lumii construite într-un text. O dovedește faptul că, și ca urmare a aplicării acestui procedeu — menit să o regenereze, să-i „împrospăteze" resursele —, lumea de atmosferă rămîne o lume închisă, consistentă, autosuficientă. *Autoparodia este o reacție de apărare a lumii de atmosferă la stimulii primiți din alte lumi* ce se manifestă (fie și la modul aluziv) în acel text. De aceea, autoparodia și este contrabalansată de parodierea celorlalte (sub)lumi din text de către personaje aparținînd (sub)lumii de atmosferă.

Așa, de pildă, în volmul al doilea din *La Medeleni*, Rodica nu participă la ironiile Olguței (adresate chiar ei sau altor personaje), pe care nu le înțelege și care o jignesc :

„[...] Nu te superi, Buftachi ?

Buftachi răspunsese cu un „nuuu" ! care se silea să nu fie deloc înțepat."

Mircea încearcă, dimpotrivă, să se integreze acestei lumi :

„Avea dreptate Dănuț să-i spuie Olguței „Păpușăreasa". Toți oamenii pe care-i cunoștea își lăsau dublul lor în memoria Olguței. Și cînd îi venea, scotea vraful de *marionete* pe care le însuflețea cu gestul, mimica, intonația și accentul *victimei.*

Oare și el își avea dublul, marioneta ? Avea oare și el aceeași suprafață de ridicol pe care o aveau celelalte *păpuși ?*

Creioanele Hardmuth ? Renunțase la ele.

Timiditatea ? Cerca s-o alunge. Duduie... „Am să-i spun Olguța." [s.n., M.N.].

De asemenea, în volumul întîi, Dănuț refuză să se fotografieze costumat de carnaval împreună cu întreaga sa familie, care dovedește astfel că înțelege să se autoparodieze și, prin acest joc, prelungește atmosfera acelui moment și chiar o fixează pentru viitor într-o efigie. Introvertit prin excelență, mai cu seamă în copilărie, Dănuț demonstrează dimpotrivă, și prin acest gest, dificultatea cu care se integrează nu lumii familiei sale, ci mo-

dalităților prin care înțelege adesea să se manifeste aceasta.

Cînd reproduce la modul parodic scene de la școală, punîndu-și în mișcare „marionetele", deci jucîndu-se, Olguța are funcția de narator martor la „evenimentele" relatate. Cînd „povestește" familiei adunate în cerdac așa-zisa „nuvelă" a lui Dănuț, *Pamfil, Caramfil și Leonora* (parodie a povestirilor „siropoase" iubite de o clasă largă a receptorilor), Olguța își asumă rolul naratorului omniscient.

3. Pentru ca (auto)parodia lumii construite într-un text să nu distrugă atmosfera, este necesar ca mărcile acestei atitudini să nu fie direct inserate în text, ci să fie filtrate printr-o conștiință reflectoare. Fie (1) că naratorul filtrează (auto)parodia și efectele acesteia prin perspectiva unui personaj mai puțin implicat în acea lume — de pildă, un outsider care se străduiește să i se integreze, cum este Mircea Balmuș în *La Medeleni*, fie (2) că naratorul mimează, cel mai adesea, la stilul indirect liber perspectiva personajului care parodiază, introducînd pe alocuri cîte o secvență care explicitează intențiile „benefice" ale acestuia (este cazul următorului fragment din capitolul LXII al romanului lui Cervantes):

„Don Antonio Moreno [...] cavaler avut, cu scaun la cap și care nu se da-n lături cînd era vorba de vreo glumă așezată și fără de urmări, văzîndu-l pe don Quijote la el în casă, se tot socotea în fel și chip cum să-i scoată la iveală scrînteala fără a-l vătăma cu ceva, fiindcă nu se mai cheamă glume acelea care dor și nici petrecanie aceea ce se face altuia spre ponos.

Mai-nainte de toate puse să i se scoată armele lui don Quijote și, așa cu straiul lui cel strîmt de piele de căprioară [...] îl scoase la vedere într-un pridvor ce da pe-o uliță din cele mai umblate ale orașului, în văzul oamenilor și al țîncilor, care se zgîiau la el ca la urs. [...] În ziua aceea prînziră cu don Antonio și cu vreo cîțiva prieteni de-ai lui, cinstindu-l cu toții și purtîndu-se cu don Quijote așa cum se cuvine cu un cavaler rătăcitor, drept care, cavalerul, fudul nevoie mare, nici că-și mai încăpea în piele de mulțumire."

Într-un singur text literar pot fi parodiate mai multe modele convenţionale. În nuvela *Stafia familiei Canterville,* Oscar Wilde parodiază atît scenariul romanului cavaleresc, cît şi pe acela al basmului şi al literaturii fantastice „de groază". Actualizarea acestei tehnici este posibilă pentru că toate aceste trei scenarii postulează prezenţa supranaturalului ca pe o condiţie necesară ; coerenţa discursului este păstrată : deşi parodiate, deci remodelate de o formă nouă a expresiei care le integrează într-o lume de gradul al patrulea, scenariile pot fi totuşi recunoscute de receptor, în calitate de modele primare, fiind actualizate în text ca lumi de gradul al doilea. Ceea ce face ca, în ciuda parodiei, atmosfera să nu se risipească în *Stafia familiei Canterville,* ci doar să se transforme într-o atmosferă de alt tip (cf. *infra),* este tocmai faptul că, din perspectiva naratorului şi chiar din aceea a unora dintre mulţimile actualizate în text, supranaturalul nu este negat, rămînînd condiţia de bază a existenţei acestei lumi : fantoma nu e o himeră, o halucinaţie a minţilor bolnave, ci o prezenţă „reală", „palpabilă". Mai mult, ca în orice basm, ca în orice povestire „de groază", în final întregul text este redimensionat, transformîndu-se într-o poveste cu „morală" explicită : „[Stafia] m-a făcut să înţeleg ce este Viaţa şi ce înseamnă Moartea şi de ce Dragostea e mai puternică decît amîndouă.", este una dintre ultimele replici ale Virginiei Otis, personaj cu rol important în nuvelă.

II. Aluzia ironică — prima treaptă a parodiei

1. În episodul redat mai jos din volumul al doilea al romanului *La Medeleni,* dialogul este un „joc", sau, mai exact, o „joacă", aşa cum se întîmplă aproape de fiecare dată cînd unul dintre interlocutori este Olguţa. Aluziile sale ironice la lumea basmului şi la romanele cavalereşti intensifică atmosfera scenei în care se implică, dar se interpun ca un filtru moderator, căci astfel pentru ascultătorul Olguţei şi pentru cititorul romanului tinde să se risipească atmosfera construită în tex-

tele ce actualizează aceste două tipuri de scenarii, atunci cînd receptorii amintiți vor lua din nou contact cu asemenea texte.

„*Alaiul* se întregi.

— Bună ziua, Mircea. Să nu-mi spui „duduie". Îți promit solemn, la porțile cetății, că, dacă-mi spui, îți spun și eu „duduie" toată vacanța. Ține-mi bicicleta.

— Da' papa unde-i ? întrebă Dănuț.

— N-a găsit o bicicletă disponibilă : altfel *zbura* la tine !

— Olguța ! Tata e la Iași, îl lămuri doamna Deleanu[...] Olguța ! ! !

— Ce-i mamă ? întrebă Olguța, care o luase înainte, cu șireturile prin colb și Mircea alături.

— *Ai îmbrăcat rochia pe dos !*

— *Ai-ai-ai ! Mircea, nu te uita, că te faci stană de piatră !*

— Olguța !

— Ce să fac, mamă dragă, s-o scot ? Eu fac cum vrei mata..." [s.n., M.N.]

2. Literatura lui Charles Dickens continuă să fie literatură de atmosferă chiar și atunci cînd este dominată de ironie, pentru că atitudinea naratorului față de personajele „ridicole" este „binevoitoare", iar „onestitatea" celor ironizați nu poate fi pusă la îndoială. Mai mult decît atît, ironia „blîndă" a naratorului și a personajelor a căror perspectivă o mimează acesta vizează acele aspecte comportamentale pe care și receptorul le poate ironiza în lumea actuală, astfel încît complicitatea emițătorului cu receptorul se păstrează. Implicarea personajelor ironice (simpli actori, sau conștiințe care reflectă) este de asemenea asigurată — contribuind la persistența atmosferei în pofida ironiei, — (1) pentru că aceste personaje sînt totodată capabile de autoironie și (2) pentru că aceleași personaje renunță adesea la detașarea pe care o obțineau prin ironie, pu-tînd să se integreze într-o mulțime fără să mai conștientizeze acest act, deci participînd la rîndul lor pe alocuri la o lume de atmosferă de gradul întîi.

În fragmentul următor din *Casa Umbrelor*, personajul „obiectiv", „real", al doamnei Jellyby este actuali-

zat prin mărci care redau percepția personajelor Esther Summerson, Ada Clare și Richard Carlstone, mărci ce se suprapun peste acelea ce redau la modul aluziv atitudinea doamnei Jellyby față de preocupările cărora li se dedică. Aceste două proiecții ale doamnei Jellyby se întretaie în discursul naratorului Esther Summerson, ce redă aceeași secvență dintr-o a treia perspectivă:

„Noi i-am exprimat recunoștința și ne-am așezat îndărătul ușii unde se afla o biată canapea șchioapă. Doamna Jellyby avea păr foarte bogat, dar era prea absorbită de obligațiile pe care le avea față de Africa ei, ca să-l mai pieptene. Șalul cu care era neglijent învelită i-a căzut pe scaun cînd domnia sa a pășit spre noi, și, cînd s-a întors să-și reia locul, a fost cu neputință să nu băgăm de seamă că rochia-i nu se-ajungea să se încheie în spate și — partea goală era zăbrelită de un grilaj de balene de corset — ca un pavilion într-o grădină."

III. Ironia în desfășurarea sincronică și în evoluția diacronică a textului

1. În sincronia lumii actuale pe care o manifestă discursul literar ironia și autoironia sînt astfel adesea filtre ce catalizează atmosfera. În acest caz, atmosfera „referențială", care caracterizează lumea construită în text este dublată cel mai adesea de atmosfera „de limbaj", de jocuri lingvistice care distrag atenția receptorului de la planul referențial, îndreptînd-o spre forma expresiei.

Un exemplu concludent îl reprezintă următorul „discurs moralizator" pe care în nuvela lui Oscar Wilde, Virginia Otis, fiica sensibilă și inteligentă a unei familii de americani pozitiviști și lipsiți de imaginație îl adresează stafiei familiei Canterville, personaj exasperat că nu-și poate implica cu nici un chip receptorii (americani care locuiesc castelul renascentist ce i-a aparținut cîndva fantomei) în atmosfera pe care se străduiește prin toate mjloacele s-o creeze:

— „Habar n-ai de asta, și ai face mai bine să emigrezi ca să-ți mai luminezi puțin mintea. Tata ar fi prea fericit să-ți dea o

viză de intrare, și măcar că taxele vamale pe tot ce-i volatil — fie spirt, fie spirit — sînt ridicate, n-o să întîmpini greutăți, întrucît toți vameșii sînt democrați. O dată ajuns la New-York, vei avea fără îndoială un mare succes. Cunosc acolo o sumedenie de oameni care ar fi în stare să dea o sută de mii de dolari ca să-și găsească un bunic și chiar mai mult ca să aibă o stafie în familie.

Fiica de cincisprezece ani a ministrului Statelor Unite în Marea Britanie adoptă prin urmare aceeași strategie discursivă ca și naratorul Oscar Wilde, însoțind ironia la adresa fantomei cu autoironia, mai exact cu ironia la adresa lumii patriotarde, lipsite de rădăcini trainice, și snoabe căreia-i aparține ea însăși.

2. Stafia nu este un personaj malefic, ea dorește numai să triumfe asupra victimelor în jocul pe care li-l impune ; din propria sa perspectivă, pe care o mimează naratorul în seria de fragmente de mai jos, stafia este un actor pasionat ce se implică în propriul său joc și se consideră un cavaler din alte vremuri :

„Strigoiul se holbă furios la ea și începu de îndată să-și pregătească transformarea într-un dulău negru — *artă care se bucura de o faimă binemeritată* și pe seama căreia medicul curant al familiei punea întotdeauna tîmpenia fără leac de care suferea unchiul lordului Canterville, venerabilul Thomas Horton.“ [s.n., M.N.]

„În cele din urmă voia să-și arunce de pe el giulgiul și să se tîrască prin cameră, mișcîndu-și oasele înălbite și rostogolindu-și un singur ochi în orbită, cu înfățișarea lui Daniel cel mut sau Scheletul sinucigașului, *un rol de mare efect în repetate ocazii*, pe care-l punea pe același plan cu vestita sa întruchipare Martin Maniacul sau Taina măștii.“ [s.n., M.N.]

„Cîteva zile după aceea, strigoiul se simți foarte bolnav și abia dacă mai ieși din camera lui, numai și numai ca să întrețină pata de sînge de pe podea. Cu toate acestea, îngrijindu-se foarte atent, se însănătoși și se hotărî să facă o a treia încercare de a-l înspăimînta pe ministrul Statelor Unite și familia sa. Alese data de vineri 17 august pentru a-și face apariția și-și *petrecu mai toată ziua cercetîndu-și garderoba*. În cele din

urmă îşi alese o pălărie mare de pîslă, cu pană roşie, *un giulgiu cu horbote la mîneci şi la gît* şi un pumnal ruginit." [s.n., M.N.]

Amoralitatea strigoiului constă prin urmare doar în faptul că şi-a lipsit întotdeauna partenerii transformaţi în victime de liberul arbitru. Ceea ce pentru el a fost un „joc" — scos din spaţiul căruia nu-şi mai află rostul — pentru aceştia din urmă a devenit un mijloc de constrîngere :

„*Îşi aminti atunci de toate marile sale isprăvi,* începînd cu servitorul care se împuşcase în cămară pentru că văzuse o mînă verde ce bătea uşurel în fereastră şi pînă la frumoasa Lady Stutfield, obligată să poarte necontenit o panglică de catifea neagră în jurul gîtului, pentru a ascunde urma celor cinci degete care-i arseseră pielea albă [...]. *Plin de încrederea şi entuziasmul adevăratului artist, strigoiul îşi trecu în revistă întruchipările cele mai răsunătoare şi zîmbi cu amărăciune în sinea lui, amintindu-şi de ultima sa apariţie ca Ruben cel Roşu sau Sugaciul ştrangulat, de debutul său ca Gibeon cel firav sau Lipitoarea din mlaştina Bexley şi de furorile pe care le făcuse într-o splendidă seară* de iunie, jucînd pur şi simplu popice cu propriile lui oase pe terenul de tenis." [s.n., M.N.]

La „farsele macabre" pe care le-a jucat pacienţilor de-a lungul secolelor strigoiul din familia Canterville, americanii din a doua jumătate a veacului al XIX-lea răspund de asemenea prin „farse", cărora le cade victimă stafia.

„Şi pe urmă, nicicînd în istorie nu se mai pomenise ca o stafie să fi fost tratată în felul acesta. Prin urmare, se hotărî să se răzbune şi rămase pe gînduri pînă la revărsatul zorilor."

„Niciodată, în urma carierei sale strălucite şi neîntrerupte de trei sute de ani nu fusese insultat atît de grosolan."

Sursa tensiunii — şi a comicului ! — în acest text este că cei doi actanţi nu reuşesc să joace acelaşi joc.

3. Efectele scontate de j o c u l stafiei sînt anulate, contracarate de acelea pe care le are asupra sa j o a c a celor doi mezini ai ministrului Statelor Unite :

„Gemenii care-şi aduseseră puşcoacele de soc îşi descărcară deodată boabele de mazăre asupra stafiei ţintind cu o precizie care nu putuse fi atinsă decît printr-un antrenament îndelungat şi perseverent asupra profesorului de caligrafie."

În acest mod, acţiunea unuia dintre mecanismele care actualizează lumea de atmosferă a unui text — cu atît mai mult cu cît textul-proiect are la bază un scenariu „de groază“ de tipul romanului gotic — este făcută ineficientă ca urmare a parodiei :

„Mereu se împiedica prin întuneric de sforile întinse de-a curmezişul coridorului şi o dată, cînd era costumat în Isac cel Negru sau Vînătorul din codrii Hogley era cît pe ce să-şi rupă gîtul, alunecînd pe podeaua pe care gemenii o unseseră cu unt, de la intrarea camerei tapisate pînă în capătul scărilor de stejar.“

4. Un mecanism esenţial al parodiei, unul dintre mijloacele cele mai eficiente de a face să se risipească atmosfera unui text şi de a submina însuşi sistemul generativ al acestuia este suprapunerea atitudinii autoironice a naratorului peste mărcile care indică ironia acestuia vis à vis de lumea textului. În fragmentul următor din aceeaşi nuvelă a lui Oscar Wilde :

Acest din urmă afront îl înfurie atît de rău, încît se hotărî să-şi afirme demnitatea şi rangul făcînd chiar în seara următoare o vizită tinerilor elevi de la Eton, travestit în Rupert cel îndrăzneţ sau Contele decapitat.

Nu se înfăţişase în acest rol — care stîrnise atîta vîlvă — de mai bine de şaptezeci de ani [...], aşa că din toate punctele de vedere costumul se dovedise un mare succes. Era însă un „machiaj‘ foarte dificil, dacă mi se permite să mă slujesc de o expresie atît de teatrală în legătură cu unul dintre cele mai mari mistere ale lumii supranaturale — sau, ca să folosesc un termen mai ştiinţific, ale lumii supernaturale — şi i-au trebuit trei ore bune ca să-şi desăvîrşească pregătirile.“

naratorul îşi ironizează la început personajul — ce consideră că aparţine unei lumi dominate de teatral şi se „comportă conform legilor acesteia —, iar apoi, din perspectiva unei lumi metatextuale de gradul al treilea trece la stilul direct, ironizîndu-şi propriul limbaj („Era însă un „machiaj“ foarte dificil, *dacă mi se permite să mă* slujesc de o expresie atît de teatrală [...]“ [s.n., M.N.].

Pentru ca modelarea lumii textului printr-o structură parodică să fie încununată de succes, deci atmo-

sfera de tip tradiţional să fie risipită, iar mecanismul textual care a generat-o — subminat, naratorul ironizează la sfîrşitul paragrafului formulările (pe care le consideră) pseudoştiinţifice, ce începuseră să se impună într-un anumit tip de limbaj la sfîrşitul secolului al XIX-lea („[...] dacă mi se permite să mă slujesc de o expresie atît de teatrală în legătură cu *unul dintre cele mai mari mistere ale lumii supranaturale — sau, ca să folosesc un termen mai ştiinţific, ale lumii supernaturale* [...]" [s.n., M.N.].

Parodia acţionează astfel eficient pe multiple planuri, dovedind că, nici în cazul în care ar fi verbalizată cu ajutorul unui registru stilistic diferit — modern ! — atmosfera convenţională a poveştilor „de groază" nu ar avea sorţi de reuşită din perspectiva receptorului contemporan cu Oscar Wilde, ale cărui reacţii (ironice !) sînt mimate în acest paragraf.

În secvenţa următoare :

„E perfect adevărat că viaţa lui fusese nelegiuită, dar pe de altă parte îşi îndeplinise cu conştiinciozitate îndatoririle de fiinţă supranaturală. De aceea, în cele trei sîmbete care urmară străbătu coridorul ca de obicei între miezul nopţii şi ora trei dimineaţa, luînd toate precauţiile posibile ca să nu fie auzit sau văzut. Îşi scotea ghetele, păşea în vîrful picioarelor pe scîndurile roase de carii, purta o mantie mare de catifea neagră şi avea grijă să-şi ungă lanţurile cu unsoarea La răsăritul soarelui. Sînt silit să recunosc că-i veni foarte greu să adopte această ultimă precauţie."

prima frază este la stilul indirect liber, ceea ce face greu de disociat mărcile atitudinii propoziţionale a naratorului de acelea ale atitudinii propoziţionale a personajului său — stafia familiei Canterville — căruia, datorită acestei strategii discursive a emiţătorului, lectorul i-ar putea deci de asemenea atribui o intenţie (auto)ironică. Posibilitatea unei asemenea interpretări este însă anulată în restul paragrafului (pînă la sfîrşitul penultimei fraze „[...] şi avea grijă să-şi ungă lanţurile cu unsoarea La răsăritul soarelui."), care detaliază acţiunile strigoiului. În ultima frază a citatului ironia naratorului vizează nu numai substanţa povestirilor „de groază", cum făcuse

mai înainte, ci chiar mecanismul textual care le manifestă. Fraza „sînt silit să recunosc că-i veni foarte greu să adopte această ultimă precauție" îi aparține unui actant (o dedublare a naratorului Oscar Wilde) ce simulează rolul de m a r t o r la „evenimentele" relatate ; pentru că autentifică cele spuse anterior, acest actant este deci, la rîndul său, subiectul (auto)ironiei.

5. În centrul nuvelei lui Oscar Wilde se află secvența de mai jos, care pune în abis scenariul povestirilor „de groază", iar apoi le demontează mecanismul care construiește atmosfera în mod explicit, separînd multiplele proiecții ce se întretaie în astfel de texte, și descompunînd prin ironie lumile în elementele constitutive :

„Bufnița se izbea de sticla ferestrelor, corbul croncănea din tisa străveche, și vîntul dădea roată casei, gemînd ca un suflet pierdut, numai că familia Otis dormea, neavînd habar de soarta ce-i era hărăzită, iar sforăitul netulburat al ministrului Statelor Unite acoperea zgomotul ploii și al vijeliei. Tiptil-tiptil, strigoiul se strecură printre lambriurile în care erau îmbrăcați pereții, cu gura-i smochinită, strîmbată de un rînjet ticălos și sălbatic. Luna își ascunse fața după un nor cînd strigoiul se furișă pe lîngă geamlîcul cel mare, care era pictat în azur și avea blazonul lui și al soției asasinate. Se strecură mai departe ca o umbră prevestitoare de rău, și însăși bezna părea că se trage înapoi cu silă la trecerea lui. La un moment dat, i se păru că aude un strigăt și se opri. Dar nu era decît lătratul unui cîine de la Ferma Roșie, așa că el își continuă drumul prin beznă, mormăind blesteme ciudate din secolul al XVI-lea și din cînd în cînd spintecînd cu jungherul ruginit văzduhul întunecat al miezului de noapte. În cele din urmă, ajunse în colțul coridorului care ducea spre camera nefericitului Washington. O clipă, se opri acolo. Vîntul îi flutura pletele cărunte în jurul capului, iar giulgiul înfricoșător al mortului unduia în falduri grotești și fantastice. Apoi, orologiul bătu sfertul de ceas, și el simți că sosise vremea să purceadă la treabă. Chicoti în sinea lui și trecu după colț. Dar chiar în clipa aceea se trase înapoi cu un jalnic răcnet de groază și-și ascunse fața albă ca varul în mîinile lungi și osoase. Drept în fața lui se afla un spectru înspăimîntător, încremenit ca un chip cioplit și monstruos ca un coșmar de nebun !

Craniul îi era chel și lucios, fața rotundă, grasă și albă, iar un rîs hidos părea că-i strîmbase trăsăturile într-un rînjet. Din ochi îi țîșneau raze de lumină purpurie, gura era un adevărat izvor de foc și un veșmînt urîcios ca și al lui înfășura asemenea unei mantii tăcute de nea formele titanului. Pe piept îi atîrna un carton, scris ciudat cu litere de demult. Un fel de pecete a rușinii, după cîte se vedea, vreo însemnare de ticăloșii nesăbuite, vreo înșiruire de nelegiuiri cumplite. În mîna dreaptă ținea un falnic iatagan de oțel scînteietor.

Întrucît nu mai văzuse pînă atunci nici o stafie, firește că îngheță de spaimă, și după ce mai aruncă o privire pripită asupra groaznicei fantome o luă la sănătoasa pe coridor, spre camera lui, împiedicîndu-se în poalele lungi ale giulgiului și scăpînd, în cele din urmă, jungherul ruginit în cizmele ministrului (unde-l găsi a doua zi de dimineață valetul). O dată ajuns în singurătatea odăii lui, se trînti pe un culcuș de paie, și-și ascunse fața în veșminte. După un timp însă, curajul strămoșesc al familiei Canterville ieși iar biruitor, așa că se hotărî să se ducă să-i vorbească celuilalt strigoi, de îndată ce se va fi luminat de ziuă. Prin urmare, cînd zorile se revărsau atingînd cu degete de argint coamele dealurilor, strigoiul se întoarse spre locul unde dăduse mai întîi cu ochii de fantoma sinistră, socotind că, la urma urmei, două stafii sînt mai bune decît una singură și că tovarășul său l-ar putea ajuta să se războiască cu cei doi gemeni fără să mai pățească ceva. Ajungînd însă la locul cu pricina, îi fu dat să vadă un lucru înspăimîntător. Spectrului i se întîmplase de bună seamă ceva, pentru că lumina din orbite i se stinsese cu totul, îi scăpase iataganul strălucitor din mînă și stătea rezemat de perete, într-o poziție încordată și peste măsură de incomodă. Se repezi la el și-l cuprinse în brațe, cînd, spre marea lui spaimă, capul căzu rostogolindu-se pe podea, trupul se lăsă pe o parte, și el se pomeni strîngînd în brațe perdeaua de creton alb de la un baldachin, iar la picioare îi zăcea o mătură cu coadă, un satîr de bucătărie și un nap scobit pe dinăuntru! Nefiind în stare să înțeleagă această ciudată transformare, apucă cu o grabă nestăpînită cartonul și, la lumina slabă a zorilor, citi următoarele cuvinte înfiorătoare:

STAFIEA OTIS

Singurulú vércolacú adevératú ce se aflé
Fériţi-vĕ de imitaţiuni
Tóte celelalte stafii sĕnt prefĕcute

Atunci i se lumină deodată mintea. Fusese tras pe sfoară, păcălit şi înşelat. În ochi i se ivi din nou scînteia străvechii familii Canterville; scrîşni din gingiile fără dinţi şi, ridicînd mîinile zbîrcite mult deasupra capului, jură, după ritualul plin de farmec al şcolii antice, că atunci cînd cocoşul Chantecler va fi cîntat de două ori din cornul lui vesel, faptele sîngeroase fi-vor săvîrşite, şi Omorul păşi-va tiptil prin preajmă.

[...] Apoi, răsfoind mai multe cărţi cu privire la cavalerismul vremurilor trecute — cărţi la care ţinea nespus de mult, — află că, întotdeauna cînd fusese rostit un jurămînt, cocoşul Chantecler cîntase de două ori."

Prima parte a fragmentului (pînă la propoziţia „Dar chiar în clipa aceea se trase înapoi [...]") actualizează cu toate detaliile un scenariu tradiţional „de groază", în care atît naratorul cît şi personajele (deci receptorul cu atît mai mult) se implică deopotrivă. De aici încolo urmează secvenţa pusă în abis a descrierii „celui de al doilea strigoi" *din perspectiva stafiei familiei Canterville*. Este astfel demontat mecanismul istorisirilor de groază şi risipită prin ironie atmosfera poveştilor — a oricăror, a indiferent căror poveşti! — cu strigoi. În acest fel ironia devine eficientă în diacronie. Este anulată atmosfera unei întregi serii virtuale de istorisiri „de groază", ale căror clişee au fost tocmai de aceea actualizate la începutul episodului citat.

De la propoziţia „[...] un veşmînt urîcios ca şi al lui înfăşura asemenea unei mantii tăcute de nea formele titanului", pînă la sfîrşitul paragrafului, portretul strigoiului din Canterville (emiţător a cărui perspectivă o mimează naratorul) aşa cum poate fi reconstituit pe baza mărcilor din text este acela al unui „agent uman" cultivat, care poate compara lumea actuală cu miturile,

care cunoaşte pînă la ultimele detalii motivaţiile „tradiţionale“ ale apariţiei şi „comportamentului“ strigoilor etc. Această latură a „personalităţii“ stafiei a fost motivată anterior în economia textului, în secvenţele în care naratorul a precizat că personajul său principal — stafia! — citea cu plăcere cărţile lui Longfellow şi cunoştea mecanismele unei reprezentaţii teatrale, pe care chiar încerca să le imite.

Pînă a fi „demascat“, portretul „celui de al doilea strigoi“ se asemănă, în trăsăturile sale esenţiale, cu cel al stafiei din familia Canterville, mai exact, seamănă cu imaginea tradiţională a agenţilor umani despre strigoi, imagine pe care însuşi Sir Simon, stafia familiei Canterville se străduise în zadar să le-o creeze despre sine americanilor ce locuiau castelul. Tentativa acestora din urmă este însă mai reuşită: la vederea fantoşei, a „falsului strigoi“, Sir Simon infereazå automat o imagine convenţională despre stafii; în această secvenţă, atitudinea stafiei din Canterville este similară cu aceea atribuită în mod convenţional agenţilor umani în contact cu supranaturalul.

Mecanismul parodiei se bazează prin urmare pe o inversare simptomatică de roluri. Stafia din familia Canterville *a n i m ă* fantoşa, suplineşte cu imaginaţia ceea ce lipseşte din înfăţişarea „reală“, „obiectivă“ a acesteia (care e numai un portret-robot). Naratorul redă *c e e a c e i s e p a r e c ă v e d e s t a f i e i d i n C a n t e r v i l l e*: „Din ochi îi ţîşneau raze de lumină purpurie, gura era un adevărat izvor de foc [...]“.

Ironia naratorului la adresa fantomei familiei Canterville atinge un climax o dată cu fraza „Întrucît nu mai văzuse pînă atunci nici o stafie, fireşte că îngheţă de spaimă [...]“. Pentru lector, această frază este un semnal că demontarea mecanismului poveştilor „de groază“ a început: stafia se sperie de (ceea ce ia drept) propriul său dublu, deci se sperie de sine. Lumea fantasmelor de groază este subminată dinlăuntru. Reduplicarea nu mai construieşte atmosferă pentru un agent uman — implicat sau observator în această lume, — ci duce

la descompunerea mulțimii ce era inițial de atmosferă, dar care-și fabrică acum propriile sale surogate lipsite de consistență, ceea ce duce în mod automat la slăbirea coeziunii între elemente. În momentul în care ironia încetează de a fi un joc și devine un factor perturbator al coerenței și coeziunii, atmosfera se risipește în mod definitiv : stafia din Canterville încetează să mai fie impresionată și decide din nou să se răzbune.

De asemenea, prin gestul anterior de a o rupe la fugă de groază în fața unei „fantome", stafia familiei Canterville dovedise a nu cunoaște legile după care funcționează o lume de atmosferă — care trebuie să fie înainte de orice o lume închisă, autosuficientă, deci o lume în care el însuși — în calitate de element similar celor din acea mulțime — ar fi trebuit să se integreze automat. Îndepărtîndu-se, în primul moment, de ceea ce a luat drept o reduplicare (chiar dacă altfel materializată) a propriului sine, stafia din Canterville se autoanulează.

Tot o funcție parodică îndeplinește și fraza „După un timp însă, curajul strămoșesc al familiei Canterville ieși iar biruitor, așa că se hotărî să se ducă să-i vorbească celuilalt strigoi de îndată ce se va fi luminat de ziuă". Efectele ironiei se manifestă aici pe două planuri. În prima parte a secvenței citate, strigoiul încearcă să iasă din impas renunțînd la rolul de „artist" pentru acela de „cavaler din alte vremuri", la care (deși printre primejdiile care îi pîndesc în mod tradițional pe cavaleri — de pildă, pe aceia plecați în căutarea Graalului — se numără și acelea care-și au originea în lumea supranaturală) nu era neapărat nevoie să recurgă pentru a nu se teme de fantome. Chiar dacă acceptăm însă premisa din prima jumătate a frazei, ea este anulată de cea de a doua jumătate, ce prevede că stafia lui Sir Simon de Canterville se va confrunta cu lumea supranaturalului abia „de îndată ce se va fi luminat de ziuă". „Curajul strămoșesc al familiei Canterville" are deci nevoie de lumina zilei (de un factor ce duce, prin tradiție, la dispariția supranaturalului) pentru a înfrunta fantomele.

Subtilitatea ironiei constă în faptul că *falsul* strigoi se dovedeşte „generat" prin aranjarea decorativă a unor *piese de recuzită* (perdeaua de creton alb de la un baldachin, o mătură cu coadă, un satîr de bucătărie şi un nap scobit pe dinăuntru), adică exact a acelui tip de elemente la care recurgea şi *adevăratul* strigoi pentru a produce panică în rîndul victimelor sale prezumptive.

Parodia este dusă pînă la ultimele consecinţe. *Falsul* strigoi, fantoşa confecţionată cu scopul de a-l speria pe cel *adevărat* (scop pe care şi-l atinge) este însoţit de o legendă ce calchiază parodic stilul textelor din secolul al XVI-lea, reproducînd numai unele dintre caracteristicile morfologice şi grafice ale acestuia. Parodia este deci nu numai rezultatul atitudinii americanilor faţă de stafii, ci şi modalitatea în care cei dintîi — tradiţional inculţi — sînt trataţi de narator.

Pe de altă parte, legenda stafiei Otis reprezintă o nouă punere în abis : textul care o însoţeşte este rezultatul reflectării oblice, ironice, a limbajului inscripţiilor „de groază", funcţie pe care naratorul implicit i-o actualizează cu atît mai mult cu cît, la începutul fragmentului citat, preciza că stafia familiei Canterville şi-a început periplul răzbunător care va fi sortit eşecului „mormăind blesteme ciudate din secolul al XVI-lea". Parodia îi blochează deci lui Sir Simon de Canterville (emiţător de ordinul II) şi această cale de creare a atmosferei.

Din perspectiva emiţătorului de ordinul III — băieţii din familia Otis, autorii *altei stafii* —, legenda explicativă (asumă că) neagă existenţa *adevăratei* stafii, pe care o consideră o „imitaţiune" a fantoşei. Pentru lector acesta este un nou semnal că lumea „de groază" căreia îi aparţine staţia lui Sir Simon se va descompune nu numai pentru că atmosfera — care era caracteristica sa dominantă s-a risipit ca urmare a parodiei, ci şi pentru că dublul „în oglindă" al *adevăratei* stafii este o fantoşă lipsită de consistenţă care, în plus, îi trimite înapoi o reflectare cu statut de „imitaţiune", aşa-

dar nu (ceea ce ar vrea el să fie) propria sa reflectare, ci pe aceea a fantomei (considerate de Sir Simon) „impostoare", pe care i-o suprapune automat, transformînd prin urmare stafia cea a d e v ă r a t ă într-un „impostor". Sir Simon este înfrînt pentru că i-a fost descoperit mecanismul jocului și pentru că i se impune un nou joc, pe care nu-l mai poate domina.

În momentul în care stafia familiei Canterville înțelege că a fost înșelată și hotărăște să se răzbune, naratorul supralicitează din nou registrul ironic. Parodiază stilul romanelor cu atmosferă „de groază", redînd gîndurile stafiei la stilul indirect liber („faptele sîngeroase *fi-vor săvîrșite* și Omorul *păși-va* tiptil prin preajmă" [s.n., M.N.] și-și marchează în același timp propria sa atitudine detașat-ironică față de „evenimentele" relatate, cărora le acordă calificative („jură după *ritualul plin de farmec* al școlii antice [...]" [s.n., M.N.]. Atitudinea parodică a emițătorului de ordinul 1 Oscar Wilde continuă să fie indicată oblic în finalul fragmentului citat, ce redă, folosind retorica grandilocventă a romanelor cavalerești, imaginea unei fantome ce răsfoiește astfel de cărți pentru a se inspira din ele.

Nuvela lui Oscar Wilde rămîne un text de atmosferă în sincronia linearității discursului, dar distruge prin ironie atmosfera unor virtuale texte similare (similare lumii de gradul al doilea de la care pornește), materializate à rebours în diacronia actului emiterii prin romanul gotic, dar și prin literatura de tip Edgar Alan Poe.

6. Ca și atmosfera, parodia este generată prin multiple suprapuneri și intersectări ale proiecțiilor unor atitudini propoziționale, proiecții ce le reflectă oblic, distorsionat, pe acelea creatoare de atmosferă (pe care se suprapun), textul avînd astfel posibilitatea de a construi „imagini" noi, care pot, la rîndul lor, să genereze atmosferă.

De gradul al patrulea, firește, aceasta din urmă va fi însă o atmosferă de cu totul alt tip decît aceea discutată anterior, căci, în consecința jocului parodic, atenția re-

ceptorului, deci implicarea sa, se deplasează din planul conținutului în acela al expresiei ; va fi deci o a t m o s f e r ă d e l i m b a j (cf. *infra*, Capitolul VI).

IV. Parodia — rezultat al discrepanței perspectivelor

1. În romanul lui Cervantes numai naratorul aparține unei lumi metatextuale de gradul al treilea. Între perspectiva naratorului — care are acest punct de stație — și aceea a lui don Quijote se creează deci o f a l i e.

Lumii de gradul întîi a Spaniei renascentiste, don Quijote îi aplică structuratorii romanelor cavalerești, deci ai unei lumi de gradul al doilea, aflată în competența sa culturală, căreia personajul (asumă că) îi aparține explicit și care, ca urmare a acestui act devine o „realitate". Din perspectiva acestei mulțimi de gradul al doilea — punctul permanent de stație al emițătorului de ordinul II don Quijote (pentru că-i oferă metatextul) —, personajul construiește o lume de gradul al patrulea — i m a g i n a r ă pentru toți ceilalți actanți însă a c t u a l ă pentru el —, în care încadrează toate elementele mulțimii de gradul întîi cu care ia contact, considerîndu-le surogate ale mulțimii emblematice de gradul al doilea.

Lumea de gradul al doilea a romanelor cavalerești există în competența culturală a multora dintre actorii care evoluează în roman : bacalaureatul Samsón Carrasco, ducele și ducesa autori de farse, preotul și bărbierul, don Antonio Moreno, păpușarul Pedro etc. și mijlocește comunicarea personajului principal cu celelalte elemente. În funcție de perspectiva adoptată, aceste elemente aparțin deci fie unei lumi de gradul întîi, fie unei lumi de gradul al patrulea.

De fapt, fiind privite simultan din mai multe puncte de vedere, ele aparțin simultan la amîndouă aceste lumi. Este ceea ce permite ca oricare din termenii celor două paradigme de mai jos (care pot, desigur, continua la infinit) :

femei de stradă	— domnițe
hangiu	— alcaide
han	— castel, fortăreață
jugănar	— trubadur
plugar	— marchiz de Mantua
negustori	— cavaleri/bandiți
turme de oi	— armate
lighean de bărbierit	— coiful lui Mambrino
vin roșu	— sînge

să fie substituibil în orice moment al desfășurării sintagmatice a textului cu termenul corespunzător din cealaltă coloană. Pentru că nici una dintre perspective nu rămîne consecventă — nici măcar aceea a personajului central !. O dovedește, de pildă, următoarea instanță a comentariului auctorial din partea a doua a romanului :

„Don Quijote [...], sprijinindu-se în prăjina care-i ținea loc de lance [...]“ [s.n., M.N.].

Elementele cu care operează *Don Quijote* sînt mereu aceleași : sînt fascicule de trăsături generice, care capătă, în funcție de perspectivă, materializări multiple de la o secvență la cealaltă a actului de emitere și/sau de receptare.

Așa, de pildă, în momentul în care alt personaj pretinde, la rîndul său, acces la lumea de gradul al doilea — apanaj exclusiv al lui don Quijote —, acesta o părăsește automat și se integrează mulțimii de gradul întîi căreia îi aparțin, în plan referențial, toate celelalte elemente. Astfel, ca reacție la fabulația lui Sancho cu privire la „vrăjirea“ Dulcineei, don Quijote vede realitatea „concretă“, a d e v ă r u l și nu ceea ce ar fi putut fi, potrivit cu normele actualizate pînă atunci în roman v e r o s i m i l u l ; între el și lumea de gradul întîi nu se mai interpune, de această dată, nici un filtru. Ca și pentru orice cititor „consumator“ al textelor de atmosferă, pentru don Quijote, implicarea într-o astfel de lume t r e b u i e să fie pe alocuri și un fenomen individual.

2. Don Quijote este însă şi egalul naratorului, deci poate aparţine nu numai (1) lumii de gradul al doilea a romanelor cavalereşti propriu-zise sau (2) aceleia de gradul al patrulea — surogat al celei precedente — pe care o creează el însuşi, ori (3) lumii de gradul întîi căreia, dacă el nu intervine, îi aparţin celelalte elemente ale macrolumii cărţii, ci şi (4) lumii metatextuale de gradul al treilea, punctul convenţional de staţie al naratorului. Personajul are acest statut ori de cîte ori se raportează metatextual la (relatările în legătură cu) istorisirea propriilor isprăvi, despre care află că a fost pusă în circulaţie de un autor maur. În fragmentul de mai jos, de pildă (din capitolul III al părţii a doua), Don Quijote utilizează strategia discursivă a oricărui narator : (a) compară lumile materializate în acel discurs cu alte lumi artistice posibile, (b) vorbeşte despre modalităţile în care poate să funcţioneze un astfel de text şi (c) se referă la o serie de atitudini posibile ale emiţătorului şi ale receptorului relativ la lumea textului :

„— Acum văd şi eu, zise Don Quijote, că povestitorul n-a fost cîtuşi de puţin un înţelept, ci vreun flecar nepriceput, care, pe bîjbîite şi fără de nici o rînduială, s-a aşternut să scrie ce-o iesi să iasă, aşa cum făcea Orbaneja, pictorul din Ubeda, pe care dacă-l întrebai ce zugrăveşte, răspundea : 'Ce-o vrea să iasă', cîteodată picta un cocoş în aşa hal şi atît de prost brodit, încît era nevoie să scrie alăturea cu slove gotice 'Acesta-i un cocoş', şi aşa o fi treaba şi cu povestea mea, care o să aibă nevoie de tălmăcire pentru a fi înţeleasă".

Tot ca orice narator, păstrîndu-şi ca punct de staţie lumea metatextuală de gradul al treilea (din care porneşte şi la care se întoarce), Don Quijote poate de asemenea să intersecteze într-un discurs despre (un alt) discurs proiecţii ale perspectivelor diverşilor actanţi implicaţi în acest act : naratorul, criticul, lectorul şi chiar personajele discursului, asumînd el însuşi, simultan sau succesiv aceste roluri, după cum o dovedeşte intervenţia sa din capitolul VIII al părţii a doua, pe care o redăm în continuare :

„Zavistia unui vrăjitor hain și-o fi vîrît coada ; toate lucrurile făcute să-mi aducă bucurie sînt preschimbate și prefăcute de el în înfățișări deosebite ale lor ; de aceea tare mă tem că în acea istorisire a isprăvilor mele, despre care se spune că ar trece din mînă în mînă, dacă povestitorul, s-a nimerit cumva să fie vreun învățat vrăjmaș de al meu o fi pus întrînsa unele lucruri în locul altora [...], petrecînd astfel pe socoteala mea prin povestirea altor fapte decît acelea ce se cuvin la înșiruirea unei istorii adevărate".

3. F a l i a dintre perspectivele posibile asupra macrolumii lui Cervantes în text și în afara textului proiectate în discurs îi explică lectorului posibilitatea percepțiilor „viciate", „distorsionate" ce apar adesea în roman, constituind de fapt însuși mobilul care-l generează. Căci reflectării parțiale, oblice, convexe sau concave, îi răspunde întotdeauna alta — aparținînd altui actant, însă adesea aceluiași „actor" sau personaj !, — care încearcă s-o expliciteze luîndu-i locul în caleidoscop. Veșnic aceleași, elementele tuturor mulțimilor se (auto)oglindesc perpetuu, dînd naștere acelui labirint care admite o infinitate de interpretări.

Așa ne explicăm și posibilitatea apariției p a r o d i e i.

Parodia subminează permanent în *Don Quijote* atît textul emițătorului Miguel de Cervantes, atunci cînd acesta mimează ingenuitatea sau obiectivitatea, cît și textul personajului central — alienat (în accepția etimologică a termenului) care încearcă permanent să se integreze unei lumi sau alteia ; parodia subminează astfel mai ales textul-proiect al acelei lumi de gradul al patrulea pe care o construiește don Quijote.

Fenomenul se materializează la nivelul diegezei prin farsele celebre pe care i le joacă eroului celelalte personaje (de fapt, ceilalți „actori", pentru că includem în categoria farselor și lupta cavalerului cu morile de vînt sau cu turmele de oi, episoade în care antagonistul lui don Quijote este greu de precizat, fiind de fapt, în adîncimea textului, o ipostază a emițătorului Miguel de Cervantes).

4. Intersecția acestor perspective divergente generează jocurile de limbaj ; parodia se relevă astfel încă o dată sursă a atmosferei pe care asumă că o neagă.

Așa, de pildă, în dialogul următor din capitolul XI al celei de a doua părți :

„— Stăpîne, pe măgarul meu l-a luat dracul.

— Ce drac ?

— Al cu bășicile [saltimbancul, n.n., M.N.], răspunse Sancho

— Ți-l scot eu înapoi, răspunse Don Quijote, să știu de bine că s-ar ascunde cu el în cele mai adînci și întunecoase tainițe ale iadului",

care „exemplifică" polisemia termenului *drac*, însăși semantica limbajului se dovedește a nu fi decît o proiecție, un rezultat al atitudinii propoziționale a vorbitorilor, ce actualizează un s e n s, construind, pe baza lui, un stil funcțional, selectînd o serie de trăsături din inventarul pe care-l reprezintă codul limbii.

5. Se creează efecte parodice și atunci cînd naratorul de ordinul I Miguel de Cervantes (pretinde că) redă o scenă din perspectiva lumii de gradul al doilea a lui don Quijote și mimează pe alocuri chiar și stilul grandilocvent propriu acestuia și romanelor cavalerești. În capitolul XXVI din partea a doua, don Quijote asistă la o reprezentație cu marionete :

„— Ian priviți cîtă și cu cît de strălucită călărime iese din cetate în urmărirea celor doi creștini îndrăgostiți, cîte goarne mai sună, cîte cimpoaie mai fluieră și cîte darabane și dobe mai bubuie ! Tare mi-e teamă c-or să pună mîna pe ei și-or să-i aducă înapoi legați cobză chiar de coada calului lor, ceea ce ar fi o priveliște groaznică.

Văzînd dară atîta păgînătate și auzind atîta hărmălaie, lui don Quijote îi dete prin gînd că n-ar fi rău să dea o mînă de ajutor celor ce fugeau și, ridicîndu-se-n picioare, spuse cu glas tare :

— N-o să îngădui de fel ca atîta vreme cît eu trăiesc și de față cu mine să se facă silnicie unui atît de viteaz cavaler și unui îndrăgostit atît de îndrăzneț ca don Gaiferos ! Opriți-vă, lepădături ce sînteți, nu-l mai goniți și prigoniți ! Iar de nu, înseamnă că aveți să vă măsurați cu mine !

Zis și făcut; scoase spada din teacă, ajunse, dintr-un salt, lîngă dulap, fierbînd de o nemaivăzută mînie, și începu să care o ploaie de izbituri asupra întregii păgînătăți de păpuși, doborînd pe unii, tăind capul la alții, schilodindu-l pe cutare, sfărîmîndu-l pe celălalt și, printre altele, repezi spada-n sus și-n jos cu atîta turbare, că dacă meșterul Pedro nu s-ar fi plecat, nu s-ar fi chircit și nu s-ar fi pitit, i-ar fi spintecat țeasta atît de ușor, de-ai fi zis că-i de turtă dulce. Meșterul Pedro striga cît îl ținea gura, zicînd:

— Oprește-te, luminăția-ta, seniore don Quijote, și ia seama că ăștia pe care-i dobori, îi stropsești și-i ucizi nu sînt arabi adevărați, ci numai niște biete chipuri de mucava; ia te uită, păcatele mele! că-mi nimicește tot avutul și mă aduce la sapă de lemn!

Asta nu-l făcea însă pe don Quijote s-o slăbească cu directele, dublele și reversurile, care curgeau ploaie. Ca să nu mai lungim vorba, [...] dete cu totul scena de pămînt, făcu fărîme și fărîmițe toate sforile și păpușile de-acolo, rănindu-l de moarte pe regele Marsilio, iar împăratului Carol Magnul crăpîndu-i coroana și cu capul în două. Se tulbură întregul divan al ascultătorilor, o zbughi maimuța pe acoperișul hanului, se înfricoșă vărul, se sperie pajul, și pînă și Sancho fu cuprins de-o spaimă grozavă; căci, după cum jură el după ce se potoli urgia, niciodată nu-l mai văzuse pe stăpînu-su mînat de-o mînie atît de oarbă. După ce mîntui cu nimicirea întregului dulap, se mai potoli puțintel don Quijote și spuse:

— Tare-aș mai vrea să-i am acum în față pe toți aceia care nu cred și nici nu vor să creadă de cît folos sînt pe lume cavalerii rătăcitori! Ia închipuiți-vă, de nu s-ar fi întîmplat să fiu și eu aici de față, ce s-ar fi petrecut cu bunul don Gaiferos și cu frumoasa Melisendra! Nu mai încape vorbă că-n această clipă ar fi pus cîinii aceștia mîna pe ei și le-ar fi adus cine știe ce vătămare. Trăiască, așadar, cavaleria rătăcitoare, mai presus de tot ceea ce trăiește astăzi pe fața pămîntului!

— Deie Dumnul să trăiască, zise atunci meșterul Pedro cu glas plîngăreț, și să mor eu că tot sînt atît de nenorocit [...] și toate astea se trag numai de la mînia nesăbuită a acestui senior cavaler, despre care se spune că-i ocrotește pe orfani și-i în-

dreaptă pe strîmbi şi că face şi alte fapte milostive, şi numai faţă de mine a trebuit să-i iasă pe dos gîndul cel bun, [...]. Într-un cuvînt, tocmai Cavalerul Tristei Figuri a trebuit să fie acela care să preschimbe într-o atît de tristă figură jocul meu de păpuşi."

Don Quijote se implică pînă la demenţă în lumea pe care i-o actualizează păpuşarul. Pentru a da lumii spectacolului un caracter verosimil, în prima intervenţie din fragmentul citat, acesta mimase el însuşi că s-a implicat în analogonul mulţimii ai cărei protagonişti sînt don Gaiferos şi Melisendra. Don Quijote nu acceptă însă jocul de tip *mimicry*, mai exact, un astfel de joc îl face să transforme imediat lumea de gradul al doilea care i-a fost actualizată într-o lume de gradul al patrulea. Marca cea mai concludentă în favoarea unei astfel de interpretări o reprezintă propoziţia „Văzînd atîta *păgînătate* [...]" [s.n., M.N.], cu care începe intervenţia naratorului, ce redă deci cu fidelitate perspectiva personajului.

Pentru don Quijote identificarea lumilor este condiţia suficientă pentru ca *mimicry*-ul să se transforme în *ilinx*. Fragmentul redă în continuare efectele dezastruoase pe care le are implicarea lui don Quijote — devenit astfel el însuşi o marionetă ! — în jocul cu păpuşi.

Comentariul auctorial — care asuma la început obiectivitatea — este în permanenţă subminat de parodie. Ca efect al intersecţiei celor două lumi (lumea de gradul al doilea a spectacolului de păpuşi şi aceea de gradul al patrulea a lui don Quijote), a celor două tipuri de joc (*mimicry* şi *ilinx)* şi a celor două coduri (cel serios şi cel parodic), apar figuri ale contextului lingvistic. Un exemplu îl constituie sintagma subliniată din secvenţă „[...] şi începu să cadă o ploaie de izbituri asupra întregii *păgînătăţi de păpuşi* [...]", un caz tipic de figură ce apare ca urmare a parodiei, căci permite reconstituirea atitudinii actanţilor (cu deosebire a emiţătorului, care, în spaţiul acestei figuri apare el însuşi ca parţial implicat în jocul parodiat) şi configurarea paradigmelor de elemente ce au stat la baza textului.

Într-o tentativă disperată de a-și salva fantoșele — amenințate să dispară nu numai din cauza loviturilor date cu sabia de don Quijote, ci și, mai ales, din cauză că acesta le „uzurpă" rolul — păpușarul se deconspiră, demontîndu-și „mecanismul" prin care a creat iluzia: „— Oprește-te, luminăția ta, [...] și ia seama că ăștia pe care-i dobori [...] nu sînt arapi adevărați, ci numai niște biete chipuri de mucava [...]".

Distrugînd o lume și producînd pentru o clipă o dezordine haotică, intruziunea lui don Quijote are însă rolul de a revela analogia dintre toate mulțimile implicate în joc. Echivalența dintre elementele tuturor lumilor e marcată în discursul auctorial prin parodie: animatul și inanimatul, umanul și non-umanul, originalul și fantoșa încetează să conteze în calitate de categorii distincte; frontierele se șterg („[...] făcu fărîme și fărîmițe toate *sforile* și *păpușile* de-acolo, rănindu-l de moarte pe *regele Marsilio*, iar *împăratului Carol Magnul* crăpîndu-i *coroana și cu capul* în două. Se tulbură *întregul divan al ascultătorilor*, o zbughi *maimuța* pe acoperișul hanului, se înfricoșă *vărul*, se sperie *pajul* și *pînă și Sancho* fu cuprins de o spaimă grozavă [...]" [s.n., M.N.]).

Meșterul Pedro este însă păpușar. El știe deci toate mecanismele potrivit cărora poate fi (re)animată o lume distrusă. Prin urmare, el își răscumpără marionetele prin apelul la discurs. Lamentația sa finală are funcția de a-i autoconfirma statutul de emițător omniscient și omnipotent, care are drepturi suverane asupra propriilor creații, fiind capabil totodată să compare propria sa lume, cu alte mulțimi reflectate artistic: de aceea inserează versuri în discursul său. Pentru că a testat — involuntar — în scena anterioară virtuțile discursului artistic și efectele pe care le are asupra lui don Quijote, în final meșterul Pedro construiește un surogat idealist al lumii de gradul al doilea a romanelor cavalerești căreia îi aparține don Quijote. Devenit astfel egal cu acesta din urmă, dovedind deci că poate genera și el o lume de gradul al patrulea în care să-și integreze antagonistul, meșterul

Pedro îl „dezarmează“ pe acesta din urmă. El transferă „drama“ din planul referenţial în planul limbajului şi încheie o tranzacţie cu don Quijote. Tranzacţia e un gest spontan pentru cavaler, convins că acţionează în virtutea propriei generozităţi atunci cînd îi plăteşte păpuşarului marionetele stricate, parodia fiind evidentă numai pentru lector, singurul dintre receptorii meşterului Pedro care i-a sesizat intenţiile subversive datorită strategiei discursive a naratorului Cervantes.

Capitolul VI

ATMOSFERA DE LIMBAJ

I. Limbaj şi referent

1. Atmosfera tuturor tipurilor de text îşi are principala sursă în caracteristicile lor lingvistice, în faptul că (1) actualizează formule retorice „instituţionalizate", dominate de funcţia fatică — „scenarii ale unor tipuri de discurs uşor recognoscibile, caracterizate, sub presiunea contextului care le actualizează, de modalitatea ludică — şi (2) folosesc secvenţe (cuvinte, sintagme etc.) ce pot fi încadrate în categoria e m b l e m e l o r l i n g v i s t i c e. Această funcţie o îndeplinesc, de pildă, cuvintele titlu din *Glosarul* programului la *Barbul Văcărescu* [...], ca de altfel şi titlul celor două piese care alcătuiesc colajul (citate în capitolul IV). Pentru a transforma o serie de termeni arhaici în embleme acţionează presiunea conjugată a contextului în sens larg — sociolectul şi întregul cod socio-cultural românesc de la sfîrşitul secolului XX — şi a contextului în sens restrîns — programul de sală în care sînt integrate şi proiecţia piesei „reale" şi a spectacolului „real", pe de o parte şi a celor „virtuale", imaginate de spectator înainte de a bate gongul şi mai ales atunci cînd ia contact cu programul, pe de altă parte.

Între atmosfera referenţială — descrisă în capitolele anterioare — şi atmosfera de limbaj se instituie o relaţie dialectică : atunci cînd un text încetează (tinde să înceteze) de a construi atmosferă datorită caracteristicilor substanţei semantice actualizate, el începe să fie citit pentru atmosfera căreia-i dau naştere trăsăturile formale ale limbajului prin intermediul căruia se manifestă lumea. Literatura (de factură) medievală constituie un exemplu tipic. Desigur, în acest moment al „evoluţiei"

culturale, atmosfera construită prin limbaj este în primul rînd un fenomen de idiolect, pe cînd cea referențială ține mai ales de sociolect.

Astăzi ne întoarcem la cronici, la balade sau la trubaduri d i n s p r e literatura, muzica, pictura care s-au inspirat din asemenea texte. Din cauză că au fost prelucrate, reinvestite cu noi semnificații ca urmare a fiecărei „interpretări" și „reevaluări", textele vechi își devalorizează planul conținutului — al referentului pe care-l construiesc. În consecință — după o perioadă de respingere totală a paradigmei —, receptorul saturat de cultură revine la model supralicitîndu-i planul expresiei, deci reconsiderînd limbajul și astfel construind un „nou" plan referențial, cu valoare emblematică. De exemplu, referentul unei propoziții ca „[...] plecai să cerc rotundul lumei" din finalul primului capitol al *Peregrinului transilvan* de Ion Codru Drăgușanu devine, pentru cititorul din a doua jumătate a secolului XX [lumea în care sînt posibile asemenea modalități de exprimare],

2. Din punctul de vedere al modalităților de raportare a receptorului la lume, atmosfera de limbaj se înrudește astfel cu atmosfera „stranie", pe de o parte, și cu cea „poetică" (cf. *infra),* pe de altă parte. Această situație este caracterizată în mod adecvat de următoarea observație a lui Paul Zumthor * : „Receptorul [...] așteaptă de la textul poetic nu atît un mesaj, cît mai ales o anumită calitate auditivă, o calitate care, ascultată, *să apară ca un desen în care se complace*. Construcția înseamnă mai mult decît comunicarea. Manifestarea extremă (dar constantă) a acestei tendințe apare în virtuozitatea verbală, atît de sensibilă în multe texte, legate de ceea ce am numit teatralitatea acestei poezii : ea joacă pe bilingvism, pe trilingvism, sau deformează cuvintele ca să găsească rima. [Apar] amplificări nepotrivite [„nepotrivite" din punctul de vedere al coerenței în plan referențial (n.n.)],

---

* Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983, p. 186.

care dezvoltă un motiv pe un ton diferit, enunțuri alcătuite din lungi serii acumulative, ce mimează felul în care își laudă marfa un vînzător ambulant sau strigătele negustorilor : fragmente făcute din sunete fără sens, deși se supun ritmului [...]". [s.n., M.N.]

3. Fie că atmosfera pe care o construiesc își are sursa în planul conținutului, fie că este o caracteristică a planului expresiei, este deci necesar ca structura de suprafață a textelor să verbalizeze elemente senzoriale sau senzorializabile, să opereze cu „imagini" (concrete — dacă atmosfera este referențială, abstracte — dacă se construiește prin limbaj) pe care cititorul urmează să le reconstituie. În capacitatea de a „activa", dialectic, în funcție de factorii pragmatici implicați la lectură, unul dintre cele două planuri găsim principala explicație a perenității textelor de atmosferă.

Un exemplu tipic îl găsim în romanul *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale ; fragmentul următor actualizează un scenariu și o serie de embleme tipice pentru orice text de atmosferă, dar le anulează valoarea de clișeu, le reevaluează supralicitînd elementul prozodic, configurînd o „intonație" specifică, prezentă chiar dacă lectura e „tăcută" :

„Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchi privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă. Beteala lunii pline se revărsa peste vechi orășele adormite ; pîlpîiau pe mlaștini văpăi zglobii. Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolelor uriașe, aprinzînd deasupra-le ceața ca un pojar. De funinginea și de mucegaiul lor fugeau însă repede, la zare neaua piscurilor sîngera în amurg. [...]"

4. Dacă atmosfera referențială trebuie să fie autentică, să creeze un efect de verosimil, atmosfera de limbaj trebuie să fie artificială.

Asumarea manierismului este astfel prima treaptă în construirea atmosferei de limbaj. Aceasta va fi efectul aglomerării unor embleme prin convenție (convenția ta-

cită impusă de tradiție!) creatoare de atmosferă într-o singură frază cu sintaxă complicată, în așa fel încît atenția receptorului este distrasă de la referent. La acest rezultat contribuie și prozodia, ca urmare a activării căreia referențialitatea „primară" se opacizează. Referentul nu mai este o lume intermediară imaginată de emițător și receptor, ci un spațiu al emblemelor verbale. Acestea din urmă au, desigur, și o funcție fatică, readucînd atenția receptorului la lumea pe care o manifestă textul, atunci cînd tinde să se îndepărteze. Prezența emblemelor verbale satisface deci orizontul de așteptare al receptorului atît în cazul în care textul construiește atmosferă referențială, cît și în cazul în care construiește atmosferă de limbaj.

Emblemele verbale creatoare de atmosferă deviază de la unul dintre codurile pe care le manifestă discursul din care fac parte. Aceasta este cauza pentru care ele generează atmosferă și în afara spațiului acelui discurs, putînd fi aplicate și unor situații de comunicare diferite/putînd modela și lumi diferite de aceea construită în textul literar. În această paradigmă se înscriu, de pildă, sintagmele din categoria ticurilor verbale. Posibilitatea ca, pe baza lor, receptorul să reconstituie o „mentalitate", un context sociocultural — exemple tipice găsim în opera lui I. L. Caragiale — este dovada cea mai bună că astfel de secvențe au statut de emblemă. Dimpotrivă, deși generează atmosferă, sintagmele care nu înregistrează nici o deviere față de vreunul dintre codurile lingvistice pe care le actualizează lectorul, ci doar față de codul pragmatic comportamental dominant în epoca în care are loc actul receptării nu pot fi aplicate în vorbirea curentă decît unei lumi asemănătoare cu aceea înfățișată în discursul literar. În calitate de surse ale atmosferei în uzul curent, emblemele verbale extrase din cronicari sînt oricînd interschimbabile, cele din Borges însă, nu sînt.

5. Atmosfera construită prin limbaj este predominant o atmosferă de gradul al patrulea, este o lume „efemeră", rezultată din multiple reflectări, atît din per-

spectiva emițătorului, cît și din aceea a receptorului. Comunicarea devine un joc, în care actanții se implică de dragul limbajului, „uitînd" planul referențial care le-a servit drept pre-text, pentru efectele sonore. De altfel, în astfel de cazuri planul referențial este fie (1) un subiect (un scenariu) arhicunoscut (în care deci nici emițătorul și nici receptorul nu se mai pot implica), fie (2) un „incident" lipsit de importanță, un amănunt al macrocosmosului manifest în text, pornind de la care se „brodează". Din ambele aceste paradigme, pe care le ilustrează în mod simptomatic, face parte secvența următoare (II, 1) din versiunea pentru scenă a *Furtunii* lui William Shakespeare :

„*Sebastian* : Nuntă ca-n povești, dar ce de povești după nuntă.

Adrian : Tunisul n-a fost niciodată binecuvîntat cu o asemenea regină.

Gonzalo : Nu, nu, de la văduva Didona, nu.

Antonio : Văduva Didona ai spus ? Nu e vădit că era văduvă.

Sebastian : Dar poate că soțiorul ei, Enea, era văduvit de cîte unele. (Rîd toți).

Adrian : „Văduva Didona" ați spus ? Dacă vă referiți la cine mă gîndesc eu, a fost regina Cartaginei, nu a Tunisului.

Gonzalo : Tunisul la care mă refer, tinere, era Cartagina.

Adrian : Cartagina ?

Gonzalo : Te asigur, Cartagina. Sire, vorbesc de nunta fiicei voastre, care acum e regină.

Antonio : Cea mai mîndră regină, din văduvita Cartagină.

Sebastian : Iertare, prima donă a fost Didona.

Antonio : Nu candida la candida Dido."

II. Limbaj și atmosferă

1. Într-un articol relativ recent, acad. I. Coteanu * atrăgea atenția asupra unui mecanism de care uzează frecvent textul poetic, mai ales cel contemporan : „[...]

* I. Coteanu, *Reconstruirea poetică a cuvîntului*, în „Studii și cercetări lingvistice", (XXXV) nr. 4, 1984, pp. 278—283.

atunci cînd, dintr-un motiv sau altul, repetăm de zeci de ori același cuvînt, de la o vreme, înțelesul lui devine difuz ca și cum ce știam că înseamnă ar aluneca alături în căutarea altui suport fonetic. Fenomenul este interesant din mai multe puncte de vedere. El arată întîi că insistenta concentrare a atenției asupra învelișului sonor estompează semnificația". Astfel „însăși funcția referențială este afectată, părînd chiar că s-a anulat. În loc de a desemna sau de a denota un obiect (concept) diferit de corpul fonetic, desemnează corpul fonetic însuși, transformat în referent, căruia i se pun astfel în lumină caracteristicile prozodice, iar pe baza lor cuvîntului i se poate modifica semnificația. Se ivește astfel o posibilitate de valorificare poetică".

În poezie, adaugă autorul citat, există o serie de tehnici folosite *„pentru a întrerupe asocierea spontană a unui corp fonetic cu referentul și, prin aceasta, cu semnificația.*

Suspendarea în asemenea condiții a *accepțiilor obișnuite duce inevitabil la pierderea transparenței semantice a corpului fonetic.* El devine o piedică în calea reprezentării obiectului denumit. *În intervalul de timp cît ține încercarea receptorului de a învinge piedica și a o elimina, contextul poetic acționează introducînd o conotație* nouă în termenul netransparent." [s.n., M.N.].

Această teorie este aplicată apoi la cazuri particulare: „Situația nu diferă foarte mult de ceea ce se întîmplă cînd vorbitorul se află în fața unui cuvînt necunoscut, dar pe care îl intuiește ca făcînd parte din limba sa maternă. El se străduiește atunci să-i ghicească sensul, apropiindu-l de alte cuvinte asemănătoare și să-i delimiteze pe cît e posibil utilizarea pornind de la contextul inițial dat.".

La fel stau lucrurile cu textele de atmosferă ce folosesc a r h a i s m e sau c u v i n t e r a r e. Prezența acestora î n t î r z i e d e c o d a r e a, căci, în intervalul infim care se scurge între momentul în care ia contact cu o emblemă lingvistică oarecare — arhaism, termen rar etc. — și acela în care îi decodează semnificația, recep-

torul, pe care emblema îl predispune la „visare“, își i m a g i n e a z ă universul pe care i-l evocă textul. În această categorie intră deci atît (1) acele texte literare de atmosferă care mimează (și printr-o serie de caracteristici ale codului lingvistic) o lume dispărută înaintea momentului emiterii, actul emiterii fiind cvasisimultan cu receptarea, cît și (2) textele vechi (medievale etc.) reevaluate de un receptor contemporan (mai exact, textele receptate într-un moment mult ulterior momentului emiterii) sau (3) acele texte ce mimează prin limbaj o lume stranie, bizară, situată pe cu totul alte coordonate spațio-temporale decît acelea care caracterizează actul emiterii-receptării.

2. Factorii lingvistici care au rolul de a întîrzia decodarea permițîndu-i receptorului, datorită f a l i e i ce se creează astfel între planul expresiei și planul conținutului, să reconstituie acea lume pe care o manifestă textul caracterizează deci codul acelui text pe tot parcursul desfășurării sale lineare. Pentru a fi generatori de atmosferă, ei nu pot avea caracter izolat.

Literatura veche — fie ea artistică, istorică, juridică sau administrativă — ni se pare „poetică“ acum pentru că îi raportăm limbajul la codul nostru — uzual sau literar-artistic — de astăzi. F i g u r i l e unor astfel de texte sînt deci de un tip cu totul diferit, căci limbajul care le manifestă deviază nu de la propria sa s c h e m ă, de la codul pe care îl utilizează — ci de la codul nostru actual. Pentru un receptor de astăzi se „șterg“ cele mai multe dintre diferențele care separă între ele textele din această paradigmă, din perspectiva noastră de acum toate ilustrînd — deci respectînd! —, fie că sînt texte poetice (literare) sau nu, un singur, un același cod. Astfel distanța dintre codul lingvistic pe care-l manifestă un text vechi și codul de la care deviază este în primul rînd o distanță în timp. Limbajul din textele vechi devine astfel un e c r a n care-i opacizează cititorului modern legătura dintre corpul fonetic și semnificație.

3. În cazul textelor contemporane cu limbaj asumat poetic — un exemplu tipic este opera lui Borges — si-

tuația este identică mai ales datorită prozodiei. Redimensionînd și activînd în exces constituentul prozodic al codului — ritm, efecte sonore etc. — asemenea texte îl „determină" pe receptor să perceapă numai fragmente de secvențe sonore; elementele lingvistice încetează de a conta ca individualități, formînd lanțuri. Textul tinde să anuleze granița dintre cuvinte, de aici rezultînd vagul contururilor mulțimii căreia îi dă expresie. Decupajul pe care-l realizează receptorul — implicîndu-se în reconstituirea lumii evocate prin discurs ! — nu se suprapune cu necesitate decupajelor segmentale și suprasegmentale prescrise de gramatica limbii naturale în care este scris textul. Ceea ce percepe receptorul sînt grupuri vocalice și consonantice mai lungi sau mai scurte, care, asociate implicit cu cunoștințele sale lingvistice latente — mulțimea intermediară (presupusă) comună emițătorului și receptorului ! — construiesc o serie de conotații „difuze", care fac ca secvențele receptate de lector să se asemene, din perspectiva sa subiectivă, cu cele dintr-o limbă cvasinecunoscută — de aici, caracteristica de exotism a textelor — și să fie creatoare de atmosferă.

4. La fel se petrec lucrurile în cazul unor limbaje de tipul aceluia pe care-l actualizează romanul lui Joyce *Finnegans Wake*, limbaj în același timp „arhaic", „enciclopedic" și „bizar", în spațiul formațiunilor căruia se intersectează o multitudine de coduri, sînt proiectate și pot fi reconstituite o multitudine de „propoziții" diferite atît ca sens cît și ca structură morfolexicală. Diferența față de situația discutată în paragraful anterior este că, de această dată, cel care face în mod asumat toate operațiile detaliate mai înainte este emițătorul. Încă vizibil, afișat chiar — fie și numai în calitate de mască — în cazul precedent, planul referențial al limbajului este acum total opacizat și aproape de nereconstituit ca întreg. Lectura multiplă are acum ca obiect realitatea de la care se pornește, iar rezultatul ei — paradoxal, o sursă a atmosferei ! — este incoerența asumată.

III. Ludicul și non-figurativul

1. În articolul citat, acad. I. Coteanu arăta că „poezia modernă recurge uneori la inventarea de corpuri fonetice noi, cum par cele din jocurile copiilor, indiferent dacă au rezultat dintr-un act deliberat sau nu. Într-o formulă de acest fel, ca *enchi-penchi țur-ca-za rapiț-papiț nod* urmată de cîteva versuri cu sens clar, descoperim mai întîi caracterul de semnal al termenilor, apoi o semnificație contextuală (numărarea), pusă în evidență de ceea ce urmează și de împrejurarea concretă în care se întrebuințează formulele citate."

Conștientizată în calitate de lume de gradul al doilea, o astfel de mulțime poate fi re-reflectată, construind o lume de gradul al patrulea. Este ceea ce explică în continuare autorul menționat. „Imitîndu-le [imitînd limbajul jocurilor de copii, n.n., M.N.], I. Barbu a construit atmosfera de joc în seriile din poemul *In memoriam*, respectiv în : *Cir-li-lai... / Vir-o-con-go-eo-lig... / Lir-liu-gean, lir-liu-gean.* Conotația „mîngîiere" cuprinsă în ele provine din analogii culturale : refren asemănător cu cel din cîntecele de leagăn *(luli-luli, nani-nani)*, reproducerea sunetelor scoase de copii înainte ca ei să stăpînească bine articularea fonică a limbii materne, sugerarea unor silabe cantabile ca *li-li-li, la-la-la, oi-ler, oi-ler-lu*, a unei prozodii cunoscute ca infantile *ala-bala portocala*, a unor imitații de pronunțare copilărească din partea persoanelor mature etc.

Valoarea expresivă a formațiilor create de I. Barbu nu poate fi pusă la îndoială. Calitatea lor de cuvinte este însă contestabilă. Dar, dacă nu sînt cuvinte, și totuși li se atribuie valori semantice ca cele indicate, înseamnă că într-o limbă dată poate exista o stare *pre*-lexicală, caracterizată prin aceea că secvențele cu prozodie identică celei din alte cuvinte sînt din acest punct de vedere cuvinte, dar, fiindcă suferă de incertitudine referențială, nu sînt cuvinte. Între conceptul de cuvînt și cel de non-cuvînt capătă deci contur o clasă de secvențe corect for-

mate fonic, pasibile în orice moment de lexicalizare, deci l e x i c a b i l e, un fel de *precuvinte*. [s.a., I.C.]".

Zonele prelexicale au, din perspectiva adoptată în această carte, statutul pe care, în textele de atmosferă narative și dramatice, îl are l u m e a i n t e r m e d i a r ă în spațiul căreia se întîlnesc proiecțiile celor doi participanți la actul de comunicare pe care textul îl mijlocește prin limbaj. Referenții unităților din această zonă sînt „insuficient de precis conturați", deci greu verbalizabili, non-figurativi. „Semnificația ia naștere în limitele foarte laxe stabilite de contextul poetic însuși, și este, pare-se, greu transmisibilă, tocmai fiindcă rezultă de fiecare dată din remodelarea relației dintre părțile constitutive ale unui anumit cuvînt într-un anumit context."

PARTEA A DOUA

Analize de text

O teorie își propune întotdeauna, chiar dacă uneori o face numai în subsidiar, să stabilească o metodă generală (bazată explicit sau implicit pe teorii preexistente), valabilă în analiza unei clase cît mai largi de texte. Textele, prin inducție, conduc mereu, la rîndul lor, la teorie... Sînt treptele complementare, repetabile la nesfîrșit, într-o spirală dialectică, ale demersului epistemologic ce și l-a propus poetica, treptele care dovedesc legătura profundă, de netăgăduit, dintre meta- și intertextualitate.

Prin analiza unor secvențe diagnostice de text, ne propunem să detaliem în continuare mecanismele concrete care generează atmosfera, modalitățile particulare în care se interferează mărcile acesteia la nivelul linear, determinînd caracterul specific al fiecărei categorii de discurs. Va fi urmărită totodată tehnica prin care mecanismele generatoare de atmosferă sînt d e m o n t a t e, explicitate în structura de suprafață a textului, fapt care are ca efect atît construirea pas cu pas a atmosferei, cît și — uneori ! — risipirea, anularea totală a acesteia.

Fragmentele analizate sînt extrase din *Micul infern* de Mircea Ștefănescu, *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu, *Orașul nostru* de Thornton Wilder și *Colierul reginei* de Alexandre Dumas.

Textul integral al fragmentelor este reprodus în *Anexă*; pe parcursul analizei — pe măsură ce necesitățile acesteia o vor cere — vor fi citate numai secvențe scurte.

I

MICUL INFERN al fericirii conjugale, sau atmosfera ca supapă a melodramei

Micul infern de Mircea Ștefănescu s-a reprezentat pentru prima dată în 1948; cu toate acestea, este o piesă tipică pentru literatura românească interbelică.

Urmărind viața unui cuplu din anul 1908 (epoca în care plasează primul act al piesei, ce conține însă și „incursiuni" frecvente în perioade anterioare acestui an) și pînă în momentul premierei, dramaturgul „juca", în fața spectatorului de la 1948, rolul conștiinței care reflectă. În această „complicitate" a emițătorului cu spectatorul, pe care-l poartă în intimitatea unei familii de-a lungul unei jumătăți de secol, descoperim o primă sursă a atmosferei *Micului infern*.

Pentru spectatorul prezumtiv de la 1988, rolul dramaturgului — acum, emițător abstract — este mai complex. El se constituie într-un filtru care îi dirijează spectatorului o viziune asupra trecutului. Asupra trecutului de la 1908, de la 1938 și de la 1948, dar mai ales asupra anului 1908, care începe să fie, pentru tinerii de azi, de la sfîrșitul secolului XX, o epocă mult prea „îndepărtată", pe care emițătorul unui astfel de text — deci nu neapărat individul Mircea Ștefănescu, ci mai curînd Mircea Ștefănescu ca exponent dintr-o serie lungă de autori reali sau virtuali — îl „învață" pe spectator să o perceapă, s-o înțeleagă într-un anume fel, să și-o aproprieze. Îl dirijează chiar o anumită atitudine față de această lume, pe care, reconstituindu-i-o într-un spectacol, îl ajută pe receptorul de azi să și-o transforme dintr-o lume, dacă nu „străină", cel puțin „exterioară" (cum era înaintea contactului cu textul), într-o lume „interioară".

Atmosfera *Micului infern* apare deci și ca urmare a faptului că piesa este rezultatul unei r e c o n s t i t u i r i a autorului. Decorul *Micului infern* este, la rîndul său, un factor generator de atmosferă. În fiecare act el este a c e l a ș i din actele precedente și totodată a l t u l. Deși poate fi, de fiecare dată, reconstituit mental de spectatori și personaje așa cum arăta în primul act, el încorporează și transformările — modificările de mobilier, tablouri, aranjare în spațiu — antrenate de trecerea timpului, de schimbarea modei. Ca în orice text de atmosferă, decorul din acest spectacol ajunge astfel să funcționeze emblematic pentru caracterul soților Vernescu, care, cu toate că încearcă „să țină pasul cu vremea“, rămîn de fapt aceleași personaje „romantice“ din primul act.

Actul întîi, esențial pentru întreaga piesă, pentru că statutează lumea din acest spectacol esențialmente ca o lume de atmosferă de gradul întîi, înfățișează spectatorului de la 1948 (și, cu atît mai mult celui de la sfîrșitul secolului XX) o perspectivă discret romantică asupra lumii de la 1908.

Din perspectiva actului întîi, celelalte două acte, datele esențiale ale scenariului posibil al celorlalte două acte — date care rămîn valabile chiar dacă piesa s-ar fi oprit la încheierea actului întîi, sau dacă ar fi continuat în același fel, ar fi înfățișat aceeași epocă etc. (datele ce i-ar fi permis spectatorului de la 1948 sau de la 1988 să continue mental spectacolul și după ce s-a lăsat cortina) — sînt niște proiecții anticipative, pe care spectatorul este „dirijat“ să le facă datorită strategiei dramaturgului. Dimpotrivă, în ultimul act, proiecția „trecutului“ este „reală“ ; au autentificat-o cele două acte precedente, încheiate acum și pentru actori și pentru spectatori.

Suprapunerea acestor două tipuri de proiecții — una „reală“, alta „imaginară“, una mergînd înainte, pe firul evenimentelor posibile, alta reconstituind înapoi cronologia piesei — este o altă sursă de atmosferă în acest spectacol.

În actul al treilea atmosfera se instituie de asemenea pentru că „acțiunea“, întîmplările petrecute în cele două

acte precedente sînt reconsiderate din perspectiva bătrîneții. A conștienței sfîrșitului apropiat, a detașării cu care pot fi (sau cu care ar trebui să fie) privite „dramele" din tinerețe, a nostalgiei după acea epocă pierdută fără întoarcere (vezi, în acest sens, replica Soacrei : „Eu aș vrea să mai trăiesc încă nouăzeci de ani... degeaba."), ca și a unui ramolisment incipient, pe care îl acuză chiar soții Vernescu și prietenul lor Cornel.

Atitudinea Soților și a Doctorului alternează în ultimul act între înțelepciunea inerentă a bătrîneții — dovedită mai ales de Viorica, personajul cel mai detașat dintre cele ce se vor implica în „melodramă" — și încercarea — uneori autoironică, deci asumată, alteori inconștientă — de a-și „recupera" tinerețea (vezi sărutul pe care la vîrsta de 70 de ani, Cornel i-l dă în sfîrșit iubitei lui din tinerețe), de a se purta, de a reacționa așa cum făcuseră, cum ar fi putut să facă, sau cum li se pare că ar fi trebuit să facă în tinerețe.

În actul final, Soacra oscilează la rîndul său, între ramolisment total și luciditate perfectă ; chiar și imobilizată în cărucior, în unele replici o recunoaștem pe Eleonora Arbore din primul act. Căderea Soacrei în mintea copiilor în finalul *Micului infern* construiește atmosferă pentru că modalitatea ei de acum de a structura lumea și de a i se integra se suprapune, pentru restul personajelor și pentru receptor, peste proiecția modalităților ei precedente de a se raporta la lumea actuală : cea din actul întîi, în care domina menajul fiicei sale și aceea din actul al doilea, în care era mai „înțeleaptă", mai detașată, mai ironică. Comparate cu situația actuală a personajului, evenimentele din primele două acte capătă astfel noi dimensiuni. Pe de altă parte, senilitatea o plasează acum pe Soacră într-o lume a ei proprie, inaccesibilă celorlalte personaje, care nu mai reușesc să-i influențeze, să îi controleze în vreun fel reacțiile.

În acest sens este foarte important că lumea *Micului infern* este o l u m e î n c h i s ă. Vizitele zilnice, faptul că s-a implicat în toate „evenimentele" legate de viața soților Vernescu, l-au făcut pe Doctor să facă parte din

familie. Curtezanul din actul întîi și Secretara din cel de al doilea sînt doar personaje episodice. Chiar Marica, fiica soților Vernescu, este mai mult o emblemă, prezentă doar în relatările, în dialogurile celorlalte personaje despre ea, sau o „voce“, presupusă la celălalt capăt al unui fir de telefon. Copiii ei sînt de asemenea prezenți sub formă de emblemă : e vorba de fotografiile din actele al doilea și al treilea, sau de discuțiile despre ei ale bunicilor.

Surzenia comică a personajelor centrale în actul al treilea este un prim semnal că ele aparțin acum unei lumi închise, autoreferențiale — de gradul întîi, în timp ce vîrsta lor înaintată (65 de ani, Soția și 70 de ani, Soțul) funcționează ca semnal pentru spectator că, în cele din urmă, cei doi soți vor reveni la o atitudine înțeleaptă.

Destăinuirile pe care și le fac cei doi soți în prima parte a actului final plasează spectatorul într-o lume de gradul al doilea. Sandu și Viorica își provoacă „revelații“, află abia acum ceea ce spectatorul văzuse petrecîndu-se. În actele precedente, mai ales în actul întîi, toate personajele erau implicate într-o lume de gradul întîi, de atmosfera căreia erau conștienți, pe alocuri, numai Soacra și prietenul familiei (ce puteau astfel aparține și unei lumi de gradul al doilea). În actul central, se produce trecerea personajelor (mai cu seamă a lui Sandu și a Soacrei) de la lumea de gradul întîi, la o lume — tot de atmosferă — de gradul al doilea. O fac ori de cîte ori se raportează la evenimente trecute ale vieții lor.

Așa, de exemplu, la insistențele familiei, drept singură explicație a „tacticii“ pe care a folosit-o la Ploiești pentru a-l face pe tînărul îndrăgostit de fiica sa să renunțe la „curtea“ pe care i-o făcea acesteia, Sandu Vernescu emite cugetarea cvasifilozofică :

„*Soțul* — În psihologie sînt niște rețete sigure, care dau întotdeauna aceleași rezultate“.

Este o replică „criptică“ pentru interlocutorii săi, din care spectatorul piesei înțelege însă că Sandu Vernescu se referă la felul în care, cu treizeci de ani în urmă, soluționase „drama“ ce-i amenința propria căsnicie.

Participarea Soacrei, mai cu seamă în actul secund, la o lume de gradul al doilea este mai explicită. Este, de pildă, simptomatică în acest sens replica adresată Didinei, secretara ginerelui său :

„*Soacra* — Eu sînt dictatoare de treizeci și cinci de ani în casa asta și văd că, slavă Domnului, am prins.“

În aceeași paradigmă poate fi de altfel înscrisă întreaga atitudine a Eleonorei Arbore față de prezumptiva iubită a lui Sandu Vernescu, ca și aceea față de doctorul Cornel, prietenul familiei.

În actul al treilea, destăinuirile Soacrei (din scena anterioară celei ce va fi analizată aici) în legătură cu iubirea lui Cornel pentru Viorica plasează personajul Eleonorei Arbore — caracterizat acum printr-un alt mod de percepție, de raportare la prezent și la trecut — într-o lume de atmosferă de gradul întîi.

Celorlalte personaje, „revelațiile“ Soacrei par la început să le risipească atmosfera lumii de gradul al doilea, din perspectiva căreia se raportau la începutul actului la evenimentele anterioare din propria lor existență. Reacția la „informația“ primită — ca urmare a căreia atît soții cît și prietenul lor se concentrează din nou asupra momentului prezent, asupra necesității de a găsi scrisorile „compromițătoare“ trimise Vioricăi de Cornel cu aproape cincizeci de ani în urmă — plasează din nou toate aceste personaje într-o atmosferă de gradul întîi, le face să aparțină unui tip de lume similar celui căruia i-au aparținut în tinerețe.

În finalul piesei, după „elucidarea misterului“, după „dezlegarea intrigii“, ei revin cu toții la lumea de gradul al doilea, pe care spectatorul — omniscient acum ca și emițătorul, căci, după desfășurarea primelor două acte, cumulează informațiile pe care le dețin toate personajele — nu a părăsit-o nici o clipă pe parcursul acestui act.

Caracterul de melodramă pe care-l capătă scena dezvăluirilor este atenuat (1) de rapiditatea cu care se succedă replicile și gesturile personajelor, ce trec prin stări contradictorii creînd efecte comice ; (2) de ironia ce rezultă pentru spectator din vîrsta înaintată a actorilor

acestei scene ; (3) de faptul că spectatorul — cunoscînd, la sfîrșitul celor trei acte ale piesei, caracterul Doctorului și al relației acestuia cu Viorica — bănuiește, anticipează care va fi desfășurarea ulterioară a scenei, chiar dacă nu cunoaște cu precizie textul scrisorilor, pentru că nu i-au mai fost citite niciodată ; (4) de faptul că acum, în partea finală a ultimului act, spectatorul știe bine că piesa e o comedie și, în sfîrșit, (5) datorită faptului că spectatorul a fost „pregătit“ pentru această scenă de scena imediat anterioară, în care fiecare dintre soți l-a „uimit“ pe celălalt cu destăinuiri de acest tip. Sandu i-a povestit Vioricăi cum a descoperit idila ei cu Mavropol și prin ce mijloace a împiedicat-o să continue, iar aceasta i-a destăinuit soțului cum a reușit să o îndepărteze pe secretara care i-ar fi putut lua, fie și temporar, locul în inima lui.

Se conturează astfel încă o dată cuplurile „reale“ din această piesă : Viorica-Sandu, Cornel-Soacra, Didina-Mavropol. Criteriul pe baza căruia se formează acestea este complicitatea dintre parteneri. Complicitatea este (1) asumată, în cazul relației dintre Cornel și Eleonora Arbore, căreia Doctorul îi împărtășește secretul vieții sale ; (2) ignorată timp îndelungat, dar recunoscută în cele din urmă, cînd cuplul este în afară de orice pericol — e vorba de asemănarea dintre cei doi Soți în ceea ce privește mijloacele folosite pentru a-și îndepărta rivalii, complicitatea lor, mult timp nemărturisită, manifestîndu-se în încercarea de a-și salva căminul ; sau (3) o „complicitate“ absolut involuntară, cum este aceea dintre Kiki Mavropol și Didina, personaje episodice, ce nu s-au cunoscut nici măcar indirect, dar pe care statutul de cvasivictime („victime“ de comedie, „victime“ de operetă !) îi face egali.

În această scenă a dezvăluirilor, tratată intenționat cu blîndă ironie de autorul piesei — modalitate ce se manifestă prin intermediul tuturor factorilor inventariați mai sus — atmosfera se construiește în primul rînd prin suprapunerea acestor două tipuri de proiecții : (1) cea a spectatorilor, cvasiomniscienți și, prin aceasta, la rîn-

dul lor „complici“ cu autorul și (2) aceea a personajelor, ce alternează (a) înțelepciunea cu care își privesc detașat propria existență din trecut ca pe o piesă de teatru ce se derulează rapid prin evocarea unor instantanee cu valoare emblematică, cu (b) implicarea maximă în această „piesă“ chiar de ei creată.

Gramofonul, pîlnia și cele cîteva plăci uzate, cu care apare Doctorul în scena ce face obiectul acestei analize, contribuie la construirea atmosferei căci, ca și masa Biedermeier și scrinul în care sînt scrisorile „compromițătoare“, sînt desuete în contextul unui interior „modern“ — cu aparat de radio, telefon și mașină de scris —, cu atît mai mult cu cît au apărut și în primul act, a cărui acțiune se petrecea cu patruzeci de ani în urmă.

Gramofonul cu care apare Doctorul funcționează emblematic din punctul de vedere al spectatorilor și, parțial, și din punctul de vedere al soților Vernescu, pentru caracterul posesorului său. Este o piesă demodată în decorul de la 1948, așa cum a rămas pînă la bătrînețe Doctorul (care „oftează“ declarat și la 70 de ani pentru iubita lui din prima tinerețe), nealterat de toate transformările petrecute în cei patruzeci de ani care despart primul de ultimul act al piesei.

Tot ca o emblemă, dar, de data aceasta, nu numai a Doctorului, ci a întregii atmosfere din ultimul act al *Micului infern* se funcționalizează gramofonul și în finalul spectacolului, în scena în care personajele îl „ascultă“ încîntate, reluînd în falset melodia pe care o reproduce. Secvența este totodată un semnal pentru spectator că acum (și, de acum încolo, după lăsarea cortinei, în „prelungirea“ spectacolului în mintea spectatorului) „modernii“ soți Vernescu au devenit, în sfîrșit, „contemporanii“ romanticului Cornel prin tenta de anacronism pe care au căpătat-o ei înșiși.

În această piesă, Doctorul e mai mult contemporanul Eleonorei Arbore, așa cum a apărut ea în toate cele trei acte, decît al soților Vernescu, cu care e de aceeași vîrstă. Așa ne explicăm și faptul că el, singurul din toate personajele, și-a ales-o drept confidentă pe Soacră, încre-

dințîndu-i scrisorile „compromițătoare“ de care este vorba în această scenă finală.

„Alianța“ dintre Doctor și Soacră se manifestă de altfel și în „grija“ pentru menajul Vernescu, pentru primejdiile care-l amenință, și este sugerată și de o replică pe care Soacra o adresează Doctorului în actul II : „Lasă, că tu ai ajuns mai soacră decît mine.“ Aceasta este una dintre modalitățile la care recurge textul pentru a realiza consonanța dintre elementele care-i constituie lumea.

Și în primul act, la prima sa apariție în scenă, Doctorul se dovedise un personaj „desuet“ în raport cu cei doi Soți (care reprezentau tipul „modern“ al anului 1908, apoi tipul cuplului între două vîrste al anilor 1938 etc.). Doctorul, în schimb, a fost tot timpul piesei tipul „romanțiosului“ de o tinerețe desuetă, care ar fi putut să existe în orice epocă. În raport cu cei doi Soți, el s-a plasat permanent într-o lume de gradul întîi, populată de propriile sale visuri, lume a cărei atmosferă nu poate fi distrusă de ironiile — de altfel, blînde — ale celorlalți. În raport cu Doctorul, celelalte personaje și, desigur, spectatorii, aparțin unei lumi de atmosferă de gradul al doilea ; pe măsură ce trece timpul, Doctorul se transformă tot mai mult pentru ei în emblemă a (atmosferei) propriei lor tinereți.

Prima replică a Doctorului :

„*Doctorul* (surprins și candid) : E pentru prima oară cînd mi se spune în casa asta că „bine am venit“ !“

dovedește că personajul e conștient că va urma o scenă cu un caracter neobișnuit ; pentru spectator ineditul situației a fost anticipat de replicile precedente ale celor doi Soți.

Semnificația replicii următoare a aceluiași personaj :

„*Doctorul* (rîzînd) : [...]. A venit amantul să-ți facă o cîntare sub fereastră.“

se construiește la mai multe nivele, în funcție de contextul mai larg sau mai restrîns în care este integrată : (1) Considerată denotativ, ad literam, replica își propune să actualizeze ironic o convenție romantică îndeobște creatoare

de atmosferă : aceea a povestirilor despre îndrăgostiții ce fac serenade sub ferestrele iubitelor, sfidînd vigilența „paznicilor“ acestora (soți, tați sau tutori). Din acest punct de vedere, aluzia Doctorului nu este la o clasă de evenimente din lumea actuală (dintr-o lume actuală plasată într-un trecut oricît de îndepărtat), cu atît mai mult cu cît asemenea „evenimente“, asemenea „modalități de comunicare“ sînt în genere străine spațiului românesc. Ceea ce contează în acest caz, pentru vorbitor și pentru cei care-l ascultă — personaje și spectatori — este (a) aluzia la o situație cu valoare emblematică, ce s-a instituționalizat în primul rînd prin intermediul unui anumit gen de literatură ; modelul „real“ al unor astfel de „evenimente“ (dacă va fi existat) se pierde în negura timpurilor (este vorba, după cum se știe, de civilizația Evului Mediu posttrubaduresc și a Renașterii) și este specific unei arii geografice ușor de delimitat (cu deosebire spațiul latinității occidentale, mai cu seamă cel mediteranean). Atît pentru personaje, cît și pentru spectator, contează de asemenea (b) efectul asumat comic pe care îl creează contrastul dintre această replică — dacă ar fi „luată în serios“, dacă vorbitorul ar fi „crezut“ — și vîrsta înaintată a tuturor personajelor. (2) Aerul jovial, ironic și autoironic cu care rostește Doctorul această replică este un indiciu că el încearcă să se conformeze, în glumă, unui model desuet, de operetă sau de melodramă — prin prisma căruia își reconsideră, pentru o clipă, propria viață și viața celorlalți —, intrînd astfel în „jocul“ pe care i-l propusese în scena anterioară chiar Sandu Vernescu, „rivalul“ său de-o viață, soțul Vioricăi.

Așa cum făcuse acesta din urmă la începutul actului, Doctorul dovedește prin replica citată că s-a detașat, cel puțin pentru un moment, de propria sa existență, căci, deși continuă să fie „îndrăgostit“ de Viorica, poate totuși să-și privească rolul cu o condescendență amuzată.

Dimpotrivă, așa cum o vor dovedi replicile următoare, cei doi Soți intră, de data aceasta, cu adevărat în rol, trec de la lumea lor actuală — lumea a doi bătrîni care-și trăiesc cu o discretă eleganță micile lor bucurii și neca-

zuri și își amintesc cu o blazată înțelepciune de „furtunile" ce le-au amenințat *micul infern* al căsniciei și cu un regret nostalgic de tinerețea, strîns legată de acestea, pe care au pierdut-o iremediabil — la o lumbe de melodramă, cu care ajung să se confunde pentru o clipă, silindu-l și pe Doctor să o facă.

De altfel, în secvența imediat următoare, întregul spectacol are tendința de a se transforma în melodramă. Personajele structurează prin modelul melodramei atît momentul prezent (parte din „scena dezvăluirilor", începută o dată cu acest al treilea act), cît și momentul — situat cu patruzeci de ani în urmă — care a provocat conflictul de acum. „Inculpat" în „procesul" pe care i-l intentează cei doi Soți, Doctorul va juca pe rînd rolul de „răufăcător" și de „țap ispășitor", atît din perspectiva lui Sandu Vernescu, cît și din propria sa perspectivă.

Scena continuă cu replici tipice de melodramă :

„*Soțul* [...] : Ce intrigi vrei să mai bagi între noi ?

[...].

Acum ești mulțumit că mi-ai stricat casa ?",

prin care cei doi Soți dovedesc că s-au implicat total, definitiv, în joc, replici ce ar fi putut să fie, pentru spectator, creatoare ale unei tensiuni dramatice. Ele alternează însă cu replici care neutralizează tensiunea :

„*Soțul* : Cînd te-ai sinucis pentru ea ? Și de ce n-ai murit ?

Soția : [...] : Cînd ai dat cu plăcile de pămînt ?

Doctorul (strangulat) : Cu plăcile... n-am dat aici... Am dat... la mine... acasă...".

Spectatorul sesizează comicul situației, ce rezultă din contrastul (1) între paroxismul indignării, la care au ajuns pentru moment, protagoniștii, și absurdul unor succesiuni de întrebări : „Cînd te-ai sinucis pentru ea ? Și de ce n-ai murit ?" și (2) din contrastul între caracterul grav pe care vor să îl imprime personajele unei situații existențiale considerate de ei acum situație-limită și banalul, ridicolul incidentelor pe care le consideră cu toții dovezi de culpabilitate : „Cînd ai dat cu plăcile de pămînt ?", „Cu plăcile... n-am dat aici... Am dat... la mine... acasă...").

Tensiunea în care trăiesc personajele este anulată, din perspectiva spectatorilor, și de burlescul ce rezultă din gesturile lor : în timpul „interogatoriului", cei doi Soți îl zgîlțîie pe „împricinat" de cîte un colț al cravatei, creînd astfel un efect de commedia dell'arte.

Intervenția Soacrei, personaj „iresponsabil", aflat pe cu totul alte coordonate în ultimul act, căci nu-și poate domina pornirile și nu își poate controla asociațiile de idei, introduce un nou efect comic pentru că implică personajele într-un alt „joc" — jocul copilăresc cu „foc" și „apă" —, în care acestea (în primul rînd Soțul, actor principal în această secvență de spectacol) se lasă în cele din urmă prinse.

Efectul comic provine acum totodată din contrastul între „inocența" Soacrei, ce trădează involuntar un secret pe care l-a păstrat cu grijă timp de 40 de ani, și convingerea ei, și după ce l-a trădat, că are dreptul la recunoștința lui Cornel.

„*Soacra* (Doctorului, de la care așteaptă numai recunoștință) : Ți le-am păstrat cu sfințenie, maică... Și scrisorile... și secretul !

Doctorul (oftînd) : Văd...".

Analogia de statut între Soacră și Doctor este evidențiată, în această scenă încă o dată. Pe urmele Soacrei, Doctorul își trădează el însuși secretul, căci, fără să vrea, privește fix spre scrinul în care sînt ascunse scrisorile „compromițătoare", făcîndu-l astfel pe Soț să le descopere.

De la joaca copilărească a căutării, care a suspendat pentru o clipă tensiunile, captînd atenția participanților la joc (timp de un moment, aceștia s-au implicat în joc de dragul jocului!), odată cu găsirea scrisorilor scena se transformă din nou în melodramă. Doctorul își reia rolul de acuzat — acum, alături de Soție — Soțul, pe cel de acuzator și în același timp de judecător, iar Soacra devine martor în „proces".

Pentru Doctor scenariul melodramei se confundă cu modul de existență.

„*Doctorul* (încet) : Iartă-mă, Viorico, dacă — dintr-o imprudență a mea de acum patruzeci de ani — se află acum un secret cu care voiam să intru în mormînt.

[...].
Secretul nostru.
[...].
Și dacă Sandu vrea să divorțeze, eu, știi, sînt gata oricînd să...".

Ridicolul pe care îl provoacă aceste declarații este însă numai parțial, pentru că personajul este, așa cum a fost pe tot parcursul piesei, cît se poate de sincer, astfel că ironia cu care îl privește spectatorul este atenuată de compasiune. Prin atitudinea sa de acum și prin reacția pe care o provoacă spectatorilor, Doctorul se aseamănă din nou cu Soacra căzută în mintea copiilor.

Viorica este prima care pare să înțeleagă situația „reală" și care se pregătește să iasă din acest joc melodramatic și să devină spectator.

Replica Soțului, dezamăgit că nu găsește nimic compromițător în scrisoarea de adio a lui Cornel :

„*Soțul :* Tu, cînd vrei să te sinucizi, termini prin a spune „la revedere" ?"

— produce însă o nouă răsturnare de situație, căci strică începutul de „înțelegere" dintre celelalte personaje. Viorica și Soacra se întorc acum împotriva lui Cornel :

„*Soția* (privește brusc pe Cornel) : Cum, n-ai vrut serios să te sinucizi ?

Soacra : Mincinosul !

[...].

Soția : Lasă-mă în pace !

Soacra : Toți bărbații sînt niște secături ! Toți promit și nici unul nu se ține de vorbă."

Complice acum, datorită strategiei dramaturgului, cu personajul Soacrei, spectatorul interpretează ultima sa replică din această secvență de spectacol :

„*Soțul :* Ai dat examen la cavalerie și-ai căzut ?
Doctorul : Eram miop...
Soacra : Acum nu mai ești. Poate-l treci acum...".

drept o ironie, deși, avînd în vedere ramolismentul personajului, este posibil ca ea să fi vorbit serios. Astfel, din nou schimbul de replici rezultă din suprapunerea a minimum două modalități discursive din minimum două

tipuri de proiecţii. Prin indignarea pe care o manifestă în finalul „procesului",

„*Soţul* (izbucnind): Ce e, domnule, compromiţător în biletelele astea... afară, bineînţeles, de stilul dumitale?

Doctorul (ridicîndu-se, jignit): Cum! găseşti că nu e nimic compromiţător? [...]. Se vede că n-ai dat încă peste pasajul cu sărutul!".

Doctorul îşi dovedeşte definitiv sinceritatea atitudinii, lipsa totală de disimulare. Căci el ar putea profita de faptul că Soţul nu găseşte nimic compromiţător în scrisori, pentru a ieşi din cauză sau pentru a se „reabilita". Dimpotrivă, insistînd el însuşi asupra caracterului „compromiţător" al declaraţiilor făcute cu peste patruzeci de ani în urmă, Doctorul îşi dovedeşte sinceritatea trăirilor, a „crezului" său de-o viaţă întreagă, pe care le apără chiar şi atunci cînd asupra lui (şi chiar a femeii pe care a iubit-o) pluteşte pericolul „oprobriului".

Urmează, în sfîrşit, citirea scrisorii celei mai „compromiţătoare":

„*Soţul* (citeşte, subliniind): „Dragă Viorico, ...Îţi scriu în grabă ca se ţi ceru iertare. Nu am închisu ochii, tótă nóptea din pricina remuşcăriloru. Numa un amorulu orbu a pututu să mi ia minţile, în un astu felu de halu, încît se îndresnescu ce era *se îndresnescu aseară* [s.a., M. Ş.], cînd m'am apropiatu de tine cu gîndulu se te sărutu."

Soacra: Cu ce?

Soţul (Soacrei): Cu *gîndulu* [ş.a. M. Ş.] s-o sărute!

Desuetă prin expresie şi prin conţinut, scrisoarea construieşte o atmosferă de gradul al doilea atît din punctul de vedere al spectatorilor, cît şi din punctul de vedere al Soacrei, cărora le permite să se implice într-o lume demult dispărută:

„*Soacra*: Dar năzdrăvan erai, Cornel mamă!"

Departe de a fi risipită, atmosfera este intensificată de ironia cu care citeşte Sandu scrisoarea, accentuînd pasajele stilistice anacronice, subliniind ridicolul acestora în raport cu codul comportamental şi epistolar din perioada interbelică şi de imediat după al doilea război mondial. La fel ca şi gramofonul, scrisoarea se constituie în-

tr-o emblemă a caracterului Doctorului care s-ar exprima probabil și acum, la 70 de ani, cum o făcuse în tinerețe. La această concluzie ne îndreptățește faptul că el nu-și reneagă nici sentimentele, nici stilul de atunci și nu protestează deloc la ironia lui Sandu Vernescu.

Indignarea de care fusese cuprins mai înainte Soțul devine acum comică pentru el însuși. Ca o defulare finală, el îi atribuie Doctorului rolul de incurabil țap ispășitor, pe care acesta sfîrșește prin a-l accepta :

„*Soțul* : Am să-ți spun un singur lucru : ai fost un prost toată viața ! (Rîde).

Doctorul (furios) : Am fost ! Dar pentru că am fost eu așa prost, de-aia răsufli tu așa ușurat acum ! (Îi privește cum rîd.) Rîdeți ?... Nu mă miră nimic. Asta e răsplata omului cumsecade."

Este rezolvarea definitivă a unui „conflict" în care toate personajele se implicaseră cît se poate de serios, conflict pe care l-a cauzat o întoarcere în timp, inaugurată simbolic de căderea Soacrei în mintea copiilor. În acest sens, e important de semnalat că scena analizată este unica din întregul act final în care, o dată cu memoria, cucoana Eleonora Arbore își recapătă integral luciditatea.

Ultimele replici citate marchează în același timp revenirea definitivă a personajelor la prezent. Din nou simptomatic, imediat după aceea dispare luciditatea Soacrei, personajul redevenind senil pentru aproape tot restul actului. O demonstrează scurtul ei dialog cu Mielu :

„*Soacra* (răstită, apărîndu-se) : Ce vrei ?

Feciorul : Să vă spălați pe mîini pentru masă, coană mare.

Soacra : Să mă lași în pace. Nu mă spăl pe mîini ! [...] ...Azi nu mă spăl... ! Azi e sărbătoare !

[...].

(Toți închină. *Soacra, care și-a golit repede cupa, își mai toarnă pe furiș și din alta rămasă pe masă.* [...])." [s.n. M. N.]

Memoria și luciditatea Soacrei revin, de altfel, numai atunci cînd este readus în discuție trecutul. Așa se întîmplă și în ultima sa replică din *Micul infern* :

„*Soacra* : Vrei să zici că eu cu Arbore am trăit degeaba ? N-am făcut-o pe ea ?... Și ea, cu Sandu, n-au făcut pe Ma-

rica ?... Și Marica, cu Niculae, n-au făcut doi gemeni ?... Ce voiai să mai facem ? Să facem copii și vecinilor ?"

În acest „discurs" spectatorul o recunoaște pe Eleonora Arbore din primul act. Personajul autoritar al Soacrei, așa cum arăta cu patruzeci de ani în urmă, se proiectează timp de o clipă, transpare episodic, în comportarea, printre vorbele, cu mai mult sau mai puțin șir, ale unei bătrîne de 90 de ani, senile și imobilizate într-un cărucior pentru paralitici. Discursul este de aceea episodul-cheie în construirea atmosferei din ultimul act al *Micului infern*, pentru că reprezintă punctul în care se intersectează toate axele temporale implicate în spectacol. Ascultînd acest discurs, în mintea spectatorului proiecțiile celor două acte precedente se suprapun peste proiecția ultimului act. Este vorba (1) de durata celor trei acte ale spectatorului, pe care le despart pauze de 15—20 de minute, (2) de durata vieții celor cinci personaje constante ale piesei și (3), în ultimul rînd, de acele „evenimente" ce fac parte din viața personajelor, dar sînt oarecum „exterioare" lumii reprezentate pe scenă (cele care-i implică pe Marica, Niculae și cei doi gemeni).

În acest sens este demn de luat în seamă faptul că acum se află în scenă și Feciorul — fosta ordonanță Mielu —, al cărui rol constant pe tot parcursul *Micului infern* a fost acela de m a r t o r la evenimente, insider pentru că a participat la viața familiei, însă outsider pentru că nu s-a implicat.

Filozofia supremă la care ajung personajele în final este că numai „evenimentele" cum sînt cele menționate în ultimul discurs al Soacrei contează cu adevărat. Acceptînd o asemenea „morală", personajele se împacă în cele din urmă cu ei înșiși, unii cu alții, cu trecerea timpului și cu destinul. Și pentru acest eveniment se bea șampanie — conchide spectatorul — nu numai pentru aniversarea a 45 de ani de la căsătoria lui Sandu cu Viorica.

Căci personajele devin în cele din urmă conștiente de trecerea inexorabilă a timpului, de dispariția propriei lor lumi și de înlocuirea ei cu alta. Conștientizînd acest fenomen, ele reușesc însă să-l depășească :

„*Soțul* [...]: Și nu mai fi abătut, Cornel... La ce te gîndești tu, m-am gîndit și eu în ultimul timp... Dar pentru noi e prea tîrziu. Ne-am născut în altă lume și ne ducem cu ea... Tinerii de azi au un orizont mai larg, mai luminos... Să închinăm pentru ei."

Și astfel lumea *Micului infern* continuă să trăiască, fiind recuperată pentru spectator în cîteva discursuri și scene dintr-o piesă, iar personajele o recuperează ele însele într-un gest final. E gestul lui Cornel, cel mai anacronic dintre personaje de la un capăt la altul al spectacolului, care își „reevaluează" acum, în proprii săi ochi și în ochii celorlalți, întreaga existență printr-un act suprem care îi condensează extremitățile temporale:

„*Soțul*: [...]: Hai, Cornel! Hai! Sări și tu gardul pe care nu l-ai sărit în 1901 și sărut-o și tu o dată... ca să nu mai zici că ai trăit degeaba!

Doctorul: Ei, de data asta, să știi că ți-o fac! (Sărută lung pe Soție).

Soacra (Doctorului): Multă poftă ai strîns în tine, maică!"

În ultima secvență a spectacolului, „personajul principal" devine gramofonul, „dedublare" emblematică a lumii *Micului infern*:

„*Doctorul* (întorcîndu-se la gramofon): Dar v-am spus că *plăcile sînt cam stricate... unele plesnite...* [s.n., M.N.].

Ca o condiție supremă de reușită a lumii de atmosferă, de existența căreia c a l u m e d e a t m o s f e r ă personajele sînt acum deplin conștiente, cu toții caută și reușesc să se integreze, nu prezentului — pe care tocmai l-a caracterizat succint și cu o nuanță de regret Sandu Vernescu —, ci trecutului.

„(Toți ascultă și par fericiți. Soacra a fredonat puțin, apoi a ațipit. [...])".

Integrarea Eleonorei Arbore în lumea i m a g i n a t ă s-a realizat deci cel mai ușor.

Cu toată discrepanța aparentă dintre lumea pe care o evocă romanța de la sfîrșitul secolului trecut și personajele (oricît de bătrîne!) de la mijlocul secolului nostru —

„(La un moment dat, placa începe să hîrîie pe loc, cu acul împiedicat într-o zgîrietură a ei.)" —,

identificarea este totuși totală și în cazul Soților și a Doctorului. O mijlocește infirmitatea lor fizică — surzenia ! —, care își găsește în această ultimă secvență justificarea reală în economia spectacolului : funcția de a interpune un ecran între personaje și lumea actuală, de care îi izolează permițîndu-le să trăiască într-o lume a lor, reconstituită, imaginată :

„(Dar Soțul, Soția și Doctorul continuă să asculte „Steluța".)."

Pentru că — o dovedește prin fiecare secvență acest ultim act — întreaga existență a personajelor din *Micul infern* (și, de fapt, întreaga piesă) a fost o existență imaginată, o existență în care, deși au trăit din plin, și-au închipuit, au proiectat continuu ce a fost, ce-ar fi putut să fie, dacă...", sau ce ar fi vrut să fie. Soacra și-a dorit ca fiica sa să se mărite cu un ofițer de cavalerie și a extins visul acesta și asupra Maricăi și a strănepoților (și din acest punct de vedere este simptomatic că nici unul dintre aceștia nu apare ca personaj în spectacol) ; fiecare dintre cei doi Soți a visat la flirturile sale neîmplinite, iar Cornel și-a imaginat cum ar fi putut fi existența sa ca soț al Viorică. Acum, însă, împăcarea cu destinul este deplină. O recunoaște chiar și Mielu, martorul gata să se transforme pentru o clipă în personaj activ, să devină insider, făcînd act de existență printr-un gest suprem, la care totuși renunță, înțelegînd cu înțelepciune situația :

„(Doar Feciorul are un gest, ca și cum ar vrea să intervie ...dar îi privește și, cu un zîmbet dulce, îi lasă să asculte mai departe.)."

Astfel Mielu, singurul personaj din piesă care aparține unei mulțimi de gradul al treilea, se transformă în final în conștiință ce reflectă lumea, în filtru al atmosferei, pe care, conștientizînd-o, o lasă să se deruleze. Condiția de totală reușită a acestei lumi este deci abia acum îndeplinită.

„(Soacra se trezește, surîde și își reia fredonarea — după care toți cîntă încet „Steluța" pînă la lăsarea lentă a cortinei.)".

„Steluța“, conținutul poeziei — și nu numai atmosfera de secol al XIX-lea evocată de romanță ! — este o ultimă proiecție ce se suprapune peste lumea *Micului infern*, cu care este în perfectă concordanță mai cu seamă în ultimul act și căreia îi servește drept „morală“ : „Tu, care ești pierdută în neagra veșnicie, / Stea dulce și iubită a sufletului meu ! / Și care-odinioară luceai atît de vie, / Pe cînd eram în lume tu singură și eu.“

II

Mecanismul povestirii — generator de atmosferă în HANU ANCUȚEI

Seria analizelor (parțiale) de text continuă cu un fragment din *Istorisirea Zahariei fîntînarul,* ultima din ciclul de nouă povestiri care constituie *Hanu Ancuței.*

Paragraful inițial :

„Încă înainte de a-și fi sfîrșit orbul istorisirea, lița Salomia începuse a nu mai avea astîmpăr, rupîndu-și degetele și mușcîndu-și buzele. Apoi cînd Ancuța i-a sărutat acelui pribeag mîna, punîndu-i dinainte alte fripturi și plăcinte, nu se putu opri să nu mormăiască felurite vorbe cătră noi, cei mai aproape de dînsa."

a cărui funcție principală este aceea de a face legătura cu povestirea anterioară, indică în suprafața textului :

a) reacția „favorabilă" a ascultătorilor la povestirea orbului, faptul că ei s-au implicat deplin în acel act de comunicare („Ancuța i-a sărutat acelui pribeag mîna, punîndu-i dinainte alte fripturi și plăcinte") și

b) reacția „defavorabilă" a liței Salomia, care a refuzat să implice în acest act de comunicare („Încă înainte de a-și fi sfîrșit orbul istorisirea, lița Salomia începuse a nu mai avea astîmpăr, rupîndu-și degetele și mușcîndu-și buzele"), încercînd să îi contracareze efectul („nu se putu opri să nu mormăiască felurite vorbe cătră noi [...]").

Se anunță încă de pe acum faptul că lița Salomia nu va alege calea conflictului direct nici cu povestitorul care a precedat-o, nici cu auditorii acestuia, ci va prefera să recurgă la o stratagemă, încercînd, pentru început, să își găsească aliați printre comesenii cei mai apropiați („nu se putu opri să nu mormăiască felurite vorbe către noi, cei mai aproape de dînsa").

Este apoi inserată în text intervenția directă a liței Salomia : „— Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă, măcar că-s niște nevolnici. Umblă duși de mînă de alții, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi pași ; și pe unde ajung spun niște minciuni de stă lumea și se uită la dînșii cu gura căscată."

Prin aceasta, ea încearcă să își discrediteze predecesorul, a) amintindu-le auditorilor că acesta are o infirmitate fizică de natură să îl pună într-o situație de inferioritate („[...]-s niște nevolnici. Umblă duși de mînă de alții, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi pași [...]"),

b) calificîndu-i povestirea drept „minciuni", de pe urma cărora

c) încearcă să obțină un profit, anulînd caracterul gratuit al jocului, ceea ce reprezintă o culpă gravă în lumea Hanului Ancuței. („Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă") și

d) ironizîndu-i pe auditori pentru că s-au implicat în acest act de comunicare („și pe unde ajung spun niște minciuni de stă lumea și se uită la dînșii cu gura căscată.").

Prin această intervenție cu care încearcă să risipească efectul produs de povestirea orbului, lița Salomia se dovedește o bună cunoscătoare a mecanismului generator de atmosferă în textul literar.

Bătrîna știe că pentru a se identifica cu lumea unei povestiri pe care o citesc sau o ascultă, receptorii trebuie să o creadă *adevărată*, să fie convinși că acea lume a existat aievea, iar povestitorul a făcut parte din ea. În același scop, *povestitorul trebuie să aibă un statut cel puțin egal cu al receptorilor săi*, să nu se afle în nici un caz într-o situație de inferioritate, după cum mai știe că, în calitate de factor generator de atmosferă, povestirea trebuie să fie întotdeauna un act *gratuit*, să nu urmărească alt scop decît implicarea auditorilor în acea lume pe care o evocă. În sfîrșit, lița Salomia știe de asemenea că nimic nu distruge atmosfera mai eficient decît o face *ironia*, ca urmare a căreia auditorii revin instantaneu la lumea actuală, „rușinîndu-se", de faptul că s-au implicat în-

tr-un univers imaginat, iar în consecinţă unei astfel de reacţii, universul imaginat încetează să existe pentru ei, atmosfera d i s p a r e.

Privită din această perspectivă, replica aparent „inofensivă" a liţei Salomia se dovedeşte un „atac" la adresa atmosferei, întreprins la patru nivele diferite. Atmosfera este însăşi esenţa macrolumii reprezentate de *Hanu Ancuţei*, astfel încît orice prejudiciu suferit de una dintre sublumile sale (de atmosfera oricăreia dintre istorisirile spuse acolo) pune în pericol integritatea macrouniversului. Este şi motivul pentru care reacţia de apărare a acestei lumi este promptă. Replica pe care o primeşte liţa Salomia vizează deci nu numai să ia apărarea orbului şi a povestirii sale — ce devine astfel doar un pretext —, ci mai ales să îndepărteze ameninţarea pe care şi-a dat seama că o reprezintă cuvintele bătrînei pentru lumea Hanului Ancuţei aşa cum se constituise ea pînă atunci. Şi, desigur, apărătorul cel mai îndreptăţit al integrităţii unei astfel de lumi nu poate fi altul decît chiar naratorul ei explicit (personajul marcat în acest discurs prin *eu).*

„— Care minciuni, mătuşă Salomie? întreb eu. A spus nişte întîmplări din viaţa lui ş-o istorisire cu Duca-Vodă, care nici nouă nu ne este necunoscută."

Prima propoziţie din această din urmă replică indică faptul că personajele-auditor (printre care se numără, de data aceasta şi naratorul explicit) resping reacţia de detaşare a liţei Salomia şi tentativa sa de a distruge atmosfera, dorind să se implice în continuare într-o astfel de lume.

Cea de a doua frază arată că nu numai liţa Salomia, ci şi restul personajelor adunate la Hanul Ancuţei cunosc legile după care funcţionează lumea de atmosferă. Cu toţii ştiu că testul suprem care autentifică lumea de atmosferă ca lume posibilă, este ca la baza povestirii să se afle o experienţă directă („A spus nişte întîmplări din viaţa lui [...]") şi ca datele esenţiale ale acestei lumi să fie cunoscute în prealabil de auditori, sau s ă l e p a r ă

cunoscute („[...] și o istorisire cu Duca Vodă, care nici nouă nu ne este necunoscută").

Cele două replici pe care le-am citat mai sus au deci și funcția de a statuta egalitatea celor doi parteneri ai acestui macroact de comunicare : lița Salomia și personajele adunate la han, al căror purtător de cuvînt este naratorul explicit. Posibilitatea de a se stabili o situație de comunicare între acești doi parteneri este garantată tocmai de faptul că amîndoi au făcut dovada cunoașterii profunde a legilor după care funcționează lumea căreia îi aparțin. Egalitatea liței Salomia, din acest punct de vedere, cu naratorul explicit al textului sadovenian motivează și anticipează și posibilitatea ca, într-o secvență ulterioară a acestui discurs final, bătrîna să își asume, la rîndul său, rolul de povestitor.

În acest scop, lița Salomia va recurge la un „joc savant", lăsînd să se înțeleagă că și ea a fost cîndva auditorul povestirii pe care urmează să o spună, întîmplare pe care o trăise (și o istorisise) în tinerețe Zaharia fîntînarul. Bătrîna va deveni acum povestitor și îl va transforma pe cel care a trăit întîmplarea relatată de ea în martor care să i-o confirme, să o autentifice în fața auditorilor.

Astfel istorisirea liței Salomia devine motivată la mai multe nivele textuale pentru că ea îi va atribui mai multe roluri lui Zaharia fîntînarul (personajul care se află la han în momentul enunțării) și anume :

1) rolul de personaj care a trăit cîndva, într-un timp și spațiu bine delimitate, întîmplarea pe care o povestește ea ;

2) rolul de martor al întîmplării povestite, deci de persoană care autentifică toate detaliile de care se va servi povestitoarea ; în această calitate, Zaharia fîntînarul este personajul care va avea sentimentul de déja vu déjà connu de care sînt lipsiți ceilalți auditori, sentiment pe care el li-l va „inocula" ;

3) rolul de auditor activ, ce se implică, prin vorbe și gesturi în mecanismul enunțării de care se servește lița Salomia atunci cînd construiește atmosfera

„pas cu pas". În această din urmă calitate, Zaharia fîntînarul va participa la procesul (re)constituirii lumii de atmosferă din povestirea liței Salomia într-un mod analog celui în care o face receptorul „real" al unui text de atmosferă. Ultimul rol al Zahariei fîntînarul va fi

4) rolul de p o v e s t i t o r, pe care atît lița Salomia cît și celelalte personaje (auditorii propriu-ziși) i-l atribuie explicit atît înainte ca bătrîna să înceapă istorisirea cît și după ce o termină. De altfel, în cîteva momente de maximă tensiune, de maximă implicare, Zaharia fîntînarul își va asuma chiar el acest rol, povestind alternativ cu bătrîna. De asemenea, acest din urmă rol îi este atribuit Zahariei fîntînarul nu numai de naratorul explicit (de personajul martor la evenimentele de la han, marcat prin *eu* în povestirea-cadru), ci și de naratorul implicit al textului (o anumită ipostază a lui Mihail Sadoveanu), care intitulează acest capitol din *Hanu Ancuței Istorisirea Zahariei fîntînarul.*

Această din urmă constatare are o dublă importanță pentru demonstrația ulterioară și anume

1) atrage atenția că, dacă privim lucrurile astfel, lița Salomia devine ea însăși o p r o i e c ț i e a Zahariei fîntînarul, în locul căruia istorisește (în acest „artificiu savant" va și consta de altfel strategia discursivă la care recurge bătrîna pentru a fi acceptată ca povestitor de lumea de la han) și

b) atrage atenția asupra faptului că, pe măsură ce povestirea avansează, naratorul implicit, emițătorul *Hanului Ancuței,* își demontează mecanismul de construire a textului.

După ce dovedise, prin replica precedentă, a cunoaște legile conform cărora funcționează o lume de atmosferă, lița Salomia încearcă din nou să contracareze efectul produs de povestirea orbului :

„— Asta știu eu că-i adevărată, că nici noi nu sîntem de ieri de-alaltăieri, s-am auzit și știm destule, — dar toate ale lui n-ați auzit dumneavoastră cum le întorcea și le sucea, ca să se plece o lume către dînsul ? Parcă ce-i bun un hîrb ? Nu-i

bun de nimica. Așa că eu una m-am umplut de năduf auzind și mai ales văzînd."

Această intervenție a personajului cuprinde trei momente :

1) momentul în care își afirmă explicit apartenența la aceeași lume căreia îi aparțin și celelalte personaje de la han, pentru că și ea cunoaște întîmplarea ce a făcut obiectul povestirii orbului și multe alte întîmplări din alte vremuri. Referentul pronumelui *noi* pe care îl folosește lița Salomia în prima parte a replicii sale este fie „eu" + „voi ceilalți" (ceea ce ar marca complicitatea pe care încearcă să o instituie bătrîna între ea și celelalte personaje, dintre care orbul ar fi și în acest fel exclus), fie „eu" + un intensificator (în care caz, tentativa de „amplificare a sinelui" urmărește același efect, și anume de a o pune pe lița Salomia pe picior de egalitate cu celelalte personaje). Cel de al doilea moment al replicii este

2) momentul în care personajul încearcă din nou să îi atribuie orbului un rol de saltimbanc, făcîndu-i pe ceilalți să creadă că a urmărit un profit oarecare, pentru ca ultima parte a intervenției sale să reprezinte

3) momentul în care personajul își afirmă explicit dezaprobarea nu numai față de ceea ce consideră „tertipurile" orbului, ci și față de creditul de care s-a bucurat acesta („[...] eu una m-am umplut de năduf auzind *și mai ales văzînd*" [s.n., M.N.]).

Următoarea replică a naratorului explicit trebuie analizată secvență cu secvență.

Interpretăm prima propoziție din care se constituie :

„— Mătușă Salomie, tare te rog : nu te supăra. [...]".

drept o invitație adresată de lumea de la han bătrînei de a nu distruge atmosfera, de a se încadra în ea.

În acest sens, trebuie precizat că „supărarea" liței Salomia prefigurează finalul apropiat al cărții ; cartea se va încheia prin „împrăștierea" atmosferei, fenomen ce va fi marcat atît la nivelul diegezei (printr-o secvență evenimențială), cît și la nivelul discursului (printr-o se-

rie de clișee lingvistice, pe care le vom analiza la momentul potrivit).

Propoziția următoare :

„Dumneata nu cunoști cum îi lumea ? [...]"

este introdusă pentru a face legătura între lumea de atmosferă a hanului și lumea de atmosferă la care naratorul explicit va încerca să îi demonstreze liței Salomia că a aparținut și ea în tinerețe ; propoziția conectează deci două lumi de atmosferă, ambele reprezentate la nivelul de suprafață al textului.

În continuare, naratorul va evoca tinerețea bătrînei :

„[...] Ai fost femeie frumoasă în zilele dumitale și-ai purtat la gît mărgăritar, cum spunea moș Costandin. Apoi de ce-ți ieșeau bărbații-n preajmă, arătîndu-și dinții și măgulindu-te ? Iar la alte femei nu se uitau, căci nu erau ca dumneata. [...]."

amintindu-i astfel că a aparținut și ea cîndva unei lumi de atmosferă și invocînd chiar și un martor (pe moș Costandin). Apelul la această lume de atmosferă din trecut este strategia la care recurge naratorul explicit al textului pentru a o face pe lița Salomia să accepte mai ușor lumea de la han ca lume de atmosferă, caracterizată însă prin trăsături diferite în raport cu cea dinainte :

„[...] Astfel și lumea asta de-aici adunată la lucrarea ce se vede, are plăcere s-asculte istorisiri ; și cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare [...]".

Caracterul „gratuit" al acțiunii care generează atmosfera în această lume — acțiunea de a istorisi (ce poate fi deci subordonată jocului) — este astfel subliniat încă o dată.

După cîteva secvențe lipsite de importanță din perspectiva adoptată aici urmează o frază care a apărut adesea în structura de suprafață a *Hanului Ancuței*, unde are valoare de leit-motiv :

„[...] Și mai ales așteptăm acuma să ne spuie comisul Ioniță una [o istorisire] cum nu socot c-a fost ș-a mai fi."

Anunțarea repetată a faptului că Ioniță comisul urmează să spună o istorisire este unul dintre mijloacele cele mai importante prin care se construiește atmosfera în acest text. Aceasta pentru că, după ce comisul Ioniță

a anunțat, la sfîrșitul primei povestiri din volum (povestire care i-a aparținut) că va spune o altă istorisire, în capitolele următoare, celelalte personaje îl invită în repetate rînduri să își țină promisiunea, arătînd astfel că s-au încadrat atmosferei textului, pe care a declanșat-o această primă povestire. În același timp, povestirea mereu anunțată a comisului Ioniță — povestire care nu este niciodată spusă, dar ale cărei coordonate au fost practic stabilite în prima istorisire și confirmate, întărite, de celelalte — se proiectează de fapt asupra tuturor celorlalte povestiri, se derulează paralel cu ele. Referirile personajelor la această povestire marchează faptul că oricare dintre ei își imaginează datele esențiale, structura de adîncime a acestei povestiri, că fiecare i-a construit un scenariu imaginar, asemănător scenariului oricăreia dintre celelalte povestiri. Istorisirea pe care comisul Ioniță o anunță dar nu o spune reprezintă s c h e m a neactualizată prin uz a acestui text de atmosferă, schemă ce se desfășoară de fapt paralel cu desfășurarea fiecăreia dintre variantele u z u l u i. Acestea din urmă sînt reprezentate de acele povestiri care *sînt* spuse.

Lumea de atmosferă este rezultatul suprapunerii a minimum două sublumi de același tip, sublumi plasate în spații și/sau momente diferite. Mecanismul generativ al textului le poate face să se intersecteze, proiectîndu-le pe rînd în structura de suprafață, sau poate marca, temporar, una dintre ele cu zero, făcînd-o să se manifeste exclusiv pe cea de a doua, dar atrăgîndu-i permanent atenția receptorului asupra faptului că amîndouă sînt subîntinse de o aceeași structură profundă. Conchidem astfel că anunțarea repetată a unei povestiri care nu este niciodată spusă are în *Hanul Ancuței* și funcția de lume de atmosferă nemarcată în structura de suprafață, dar contribuind tocmai prin aceasta la construirea atmosferei.

În acest sens este simptomatic și faptul că, după ce atmosfera care dominase macro-lumea acestui text s-a risipit, „comisul Ioniță însuși [. . .] *a uitat cu desăvîrșire că trebuie să ne spuie o istorisire cum n-am mai auzit*“

[s.n., M.N.]. Este de asemenea simptomatic faptul că această frază este chiar ultima din volum.

Anunțului făcut de narator că Ioniță comisul urmează să spună o povestire extraordinară, lița Salomia îi răspunde printr-o nouă intervenție constînd din trei momente :

1) Mai întîi ea amintește că testul prin care poate fi verificată autenticitatea unei lumi de atmosferă este reiterarea unei secvențe evenimențiale (în cazul de față, istorisirea unor întîmplări) în momente și/sau spații diferite. („Apoi pe acela mi se pare că l-am mai văzut eu și l-am mai auzit și altă dată. [...] Tot așa mă uit la toți și pe unii îi cunosc, văzîndu-i altă dată tot aici la han și mă-nduplec a crede c-or fi știind ș-or fi spunînd întîmplări [...]"), după cum amintește și necesitatea ca toți ceilalți participanți la actul de comunicare să recunoască caracterul „singular", „ieșit din comun" al personajelor ce populează această lume („[...] Într-adevăr, pare un om cum nu sînt mulți [...]").

2) Momentul următor din replica liței Salomia este acela în care bătrîna își exprimă din nou „indignarea" în legătură cu efectul pe care l-a produs povestirea orbului asupra oaspeților de la han, iar în

3) momentul al treilea, ea va încerca să introducă în această lume un nou personaj, pe Zaharia fîntînarul. Și de această dată lița Salomia și-a construit deci intervenția conform unui model dialectic.

Replica următoare a bătrînei :

„— Uită-te și-l cunoaște. Stă între călugăr și cioban."

indică faptul că personajele r e c u n o s c o (sub)lume de atmosferă încă de la primul contact, se raportează prin urmare la această lume în același mod în care se raportează receptorul textului.

Aici se încheie partea introductivă a capitolului final din *Hanu Ancuței*. Tot acest dialog preliminar a avut în primul rînd o funcție metatextuală. El a validat rolul de narator explicit al întregului text sadovenian al personajului marcat prin *eu*. În acest sens, e simptomatic faptul că abia în acest ultim capitol naratorul textului

se individualizează, fiind marcat în structura de suprafață printr-un pronume personal în nominativ singular. Pînă în acest moment el fusese inclus în pronumele *noi* din povestirea precedentă și marcat exclusiv asupra verbului în partea introductivă a primului capitol, deci a cărții. Dialogul preliminar validează, de asemenea, rolul de narator pe care urmează să și-l asume lița Salomia, căci pe parcursul acestui schimb de replici, personajul se dovedește cunoscător al condițiilor necesare pentru construirea atmosferei și al s c h e m e i unei astfel de lumi. Chiar și faptul că bătrîna — narator de ordinul II — îl va antrena din cînd în cînd pe Zaharia fîntînarul să contribuie la actul povestirii în calitate de narator de ordinul III este o dovadă în sprijinul concluziei de mai sus.

După alte cîteva replici fără importanță pentru scopul urmărit aici, urmează invitația liței Salomia :

„— Să spuie el, comise, grăi lița Salomia cu glasul deodată îndulcit. Întreabă-l, să spuie întîmplarea din pădure, de peste apă. Bădică Zaharie ! strigă ea ascuțit."

Prima schimbare de ton, „cu glasul deodată îndulcit", indică satisfacția vorbitoarei, care prevede că rolul de narator, spre care a tins pe tot parcursul schimbului de replici dinainte, îi va fi în curînd confirmat. Cea de a doua schimbare de ton, *strigă ea ascuțit*, este o marcă a schimbării momentane a rolului liței Salomia, care se angajează acum într-un dialog cu Zaharia fîntînarul.

„Fîntînarul întoarce capu-i buhos și barba-i încîlcită."

Această secvență de text este, evident, o secvență de tip basm ; funcția sa este de a indica apartenența personajului la o lume mitică.

Prin răspunsul Zahariei fîntînarul :

„— Hău ! răcni el, ca din fundul fîntînii."

textul indică apartenența personajului la o s i n g u r ă l u m e : la Hanul Ancuței, Zaharia fîntînarul vorbește ca și cum s-ar afla în fundul fîntînii pe care o sapă. Apartenența personajului la o singură lume, prin urmare lipsa sa de complexitate, calitatea sa de *personaj plat* este motivată prin faptul că secvența căreia îi aparține Zaharia fîntînarul este o secvență pusă în abis.

În capitolul final coexistă prin urmare patru lumi de atmosferă, încadrate una în alta după sistemul cutiilor chinezești. Acestea sînt reprezentate schematic în figura de mai jos :

Dialogul dintre lița Salomia și Zaharia fîntînarul continuă cu replica celei dintîi :

„— Bădică Zaharie, cinstiți oaspeți de-aici poftesc s-audă ce ți s-a întîmplat dumitale, cînd erai flăcău, în pădurea de peste apă.“,

care marchează începutul propriu-zis al istorisirii ; este un început tipic pentru orice povestire de atmosferă, conținînd sub formă de emblemă elementele esențiale care pot să genereze atmosfera : este anunțată o întîmplare extraordinară, care s-a petrecut demult în tinerețea unui personaj și dorința unor auditori de a o afla ; este prezent un martor al întîmplării de demult care intercedează pe lîngă actorul acesteia invitîndu-l să se transforme în povestitor ; spațiul în care s-a petrecut întîmplarea pare să aibă atributele unui spațiu mitic (este o „pădure“ ce se află „dincolo de o apă“) ; este sugerată de asemenea „inocența“ pe care o avea pe-atunci actorul întîmplării („cînd erai flăcău“).

Răspunsul Zahariei fîntînarul :

„— Aha ! La Păstrăveni“

indică faptul că singurul său rol este deocamdată acela de a confirma spusele bătrînei, la care adaugă unele amănunte. Zaharia fîntînarul va identifica cu greu, treptat, element cu element, lumea pe care i-o evocă la modul aluziv interlocutoarea sa, arătînd astfel fie (1) că el a părăsit de mult în mod definitiv această lume, la care se raportează acum ca la o lume complet străină și la propriul sine din această lume ca la un actor cu totul diferit, fie (2) că el continuă să trăiască în această lume de demult, de care nu se poate detașa, deci la care nu se poate raporta în mod obiectiv. Mărcile precedente cu privire la apartenența personajului la o singură lume — lume de basm din perspectiva tuturor receptorilor săi intra- și extratextuali — și mărcile ulterioare cu privire la imposibilitatea personajului de a-și asuma rolul de



Lume de atmosferă ← lumi de atmosferă → Lume de atmosferă

Lumea extratextuală	Lumea intratextuală A	Lumea intratextuală B	Lumea intratextuală C	Lumea intratextuală D	
Emițător (o anumită ipostază a lui M. Sadoveanu	lumea hanului (povestită de naratorul implicit și de naratorul explicit)	lumea liței Salomia (povestită de lița Salomia și de naratorul explicit)	lumea Zahariei fîntînarul (povestită de Zaharia fîntînarul și de lița Salomia)	lumea lui Vodă Calimah (povestită de personajele acestei lumi, de Zaharia fîntînarul și de lița Salomia)	Receptor (cititor potențial)
	narator de ordinul I		narator de ordinul II	narator de ordinul III	

narator și cu privire la caracterul său de instrument al liței Salomia care îl manevrează cu ușurință fac ca interpretarea să încline spre a doua ipoteză.

Următoarea intervenție a liței Salomia :

„— Acolo, bădiță Zaharie, într-o poiană pe care o știi dumneata.“

indică strădania liței Salomia de a-și introduce în atmosferă toți auditorii, inclusiv pe Zaharia fîntînarul.

„— Într-o poiană care a fost și nu mai este [...].“

va adăuga acesta din urmă, demonstrînd prin această replică (1) fie faptul că Zaharia fîntînarul s-a încadrat în atmosfera pe care o construiește lița Salomia — atmosferă, pe care el o mimează prin clișee verbale (prima parte a replicii sale fiind un clișeu tipic pentru basm și pentru textele de atmosferă), (2) fie faptul că personajul aparține permanent acestei lumi, iar rolul interlocutoarei sale a fost doar de a-l determina să se manifeste ca atare (în calitate de element al unei lumi puse în abis). Astfel, din perspectiva receptorilor intra- și extratextuali ai povestirii sale, Zaharia fîntînarul are permanent un statut dublu ; în funcție de perspectiva adoptată, el aparține alternativ atmosferei de gradul întîi și celei de gradul al doilea.

Partea a doua a replicii Zahariei fîntînarul :

„[...] căci acea pădure s-a tăiat. Îi zicea poiana lui Vlădica Sas.“

explicitează secvența anterioară, transformînd astfel clișeul de basm într-un clișeu caracteristic numai textelor de atmosferă. Și de această dată, rolul Zahariei fîntînarul este același ca și în replica precedentă : personajul se limitează a fi corifeul liței Salomia.

Această comportare a Zahariei fîntînarul îi va confirma implicit liței Salomia rolul de narator. Așa se și explică *zîmbetul personajului.*

„— Auziți ? vorbi lița Salomia zîmbind. Apoi se apără de ulcica pe care i-o întindea răzășul. Îți foarte mulțumesc, cinstite comise, dar [...]“.

Incapacitatea actorului principal al întîmplării ce urmează a fi povestită, de a o nara el însuși este acum

evidentă pentru toți auditorii, care așteaptă de la lița Salomia să preia ea rolul de povestitor. O dovedește comportarea răzășului, care îi întinde o ulcică, tratînd-o ast-fel la fel ca pe oricare dintre ceilalți povestitori, după cum o dovedește comportarea liței Salomia însăși, care, știindu-și acum rolul de narator asigurat, își permite o d i g r e s i u n e, revenind la lumea actuală a hanului printr-un intermezzo în care refuză ulcica cu vin, dar acceptă bucatele oferite. Procedeul este de asemenea tipic pentru orice text de atmosferă.

După ce bătrîna își repetă îndemnul :

„[...] Spune, bădică Zaharie, întîmplarea de la poiana lui Vlădica Sas.",

iar Zaharia fîntînarul dovedește că, în scurtul răgaz pe care și-l luaseră comesenii, a și ieșit din joc :

„— Care întîmplare ? întrebă iar alene, fîntînarul",

el se lasă înduplecat în cele din urmă, după o nouă precizare a interlocutoarei, să relateze un scurt episod. După aceea :

„Zaharia fîntînarul se opri.

— Ei ? îl îndemnă comisul.

— Atîta-i.

— Cum atîta ? scutură din cap lița Salomia. Vino-ți, bădică, în simțire și spune toate : cum ai mers [...]".

Personajul se dovedește deci incapabil de a povesti mai mult decît cîte un episod ; el nu poate fi „programat" decît pentru secvențe scurte, ce redau o singură fază a unei acțiuni. Astfel, l i ț a S a l o m i a î n t r u c h i p e a z ă, p e t o t p a r c u r s u l a c e s t u i c a p i t o l m e c a n i s m u l c a r e d e c l a n ș e z ă ș i c o n t r o l e a z ă i s t o r i s i r e a Z a h a r i e i f î n t î n a r u l. De asemenea, ea îi amintește permanent interlocutorului că povestirea pe care o va spune trebuie să se conformeze scenariului *(schemei)* unui text de atmosferă, oferindu-i în partea finală a replicii mai sus citate chiar o „mostră" în acest sens (o secvență ce aparține *uzului).*

În continuarea relatării sale, Zaharia fîntînarul combină s c e n a cu r e z u m a t u l*, arătînd astfel că este capabil să emită un discurs de atmosferă (în construirea căruia folosirea s c e n e i este de mare importanță). Concluzia de mai sus este confirmată și de felul în care Zaharia fîntînarul își încheie relatarea acestei secvențe de discurs:

„[...] Iată, cu această cumpănă am găsit eu apă în poiana lui Vlădica Sas.", căci personajul va aduce drept mărturie celor spuse un obiect aparținînd acelei lumi, despre care a fost vorba în povestire. Acest obiect are, la rîndul său, caracteristici mitice:

„— Cumpăna asta, lămuri el, e din lemn de corn. He-hei! *cine știe cine a făcut-o și cînd a făcut-o, [...] care au fost tot fîntînari s-au aflat cu dînsa fîntînile și izvoarele, cum am aflat și eu atuncea în poiană, față fiind cuconu Dimachi Mîrza.* Asta-i!" [s.n., M.N.].

Precizarea care se impune în acest moment al analizei privește faptul că în lumea intratextuală C (vezi schema de mai sus) se instituie o stare de tensiune între atitudinile celor doi povestitori față de întîmplările pe care le relatează: pentru Zaharia fîntînarul fiecare secvență este de-sine-stătătoare, în timp ce pentru lița Salomia ele sînt doar părți dintr-un macro-discurs.

Prin replica:

„— Ei, — și pe urmă?"

auditorii de pînă atunci își asumă, prin mimetism, rolul pe care îl avusese lița Salomia — rolul de mecanism declanșator al istorisirii Zahariei fîntînarul.

Acesta este, în același timp, momentul de t o r s i u n e, în care, deși din cînd în cînd va continua să îl îndemne pe fîntînar să povestească, bătrîna va prelua temporar rolul de narator. În interiorul nici uneia dintre lumile puse în abis, nici un personaj nu îndeplinește mai multe

---

* Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976, p. 199. În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu.

roluri simultan; lița Salomia își asumă rolul de povestitor abia după ce acela de declanșator al povestirii a fost preluat de celelalte personaje. În aceeași ordine de idei, trebuie precizat că, pe parcursul secvențelor următoare, lița Salomia și Zaharia fîntînarul își vor alterna rolul de martor și cel de povestitor; desigur, rolul de narator al bătrînei se va manifesta pe o întindere mai mare a textului, cel al lui Zaharia fîntînarul fiind numai episodic.

După ce acesta din urmă se oprește din nou la sfîrșitul unui episod, dovedind încă o dată că nu poate fi programat decît pentru secvențe scurte și că fiecare secvență funcționează pentru el independent de celelalte, bătrîna va renunța să îl mai îndemne (fie și formal, ca pînă acum) și, începînd cu secvența pe care o cităm în continuare :

„— Ei, și pe urmă ? întrebă comisul.

— Pe urmă, gata. Atîta-i. Am făcut fîntînă și pace bună.

— Stăi, bădică Zaharie, că nu-i așa, urmă rîzînd lița Salomia [...]".

ea preia definitiv rolul de narator, reducîndu-l pe Zaharia fîntînarul exclusiv la cel de martor, care îi confirmă, pe alocuri, spusele, adăugînd și cîte o precizare.

Așa se întîmplă și cu prilejul primei sale intervenții, după ce lița Salomia a început relatarea întîmplării propriu-zise de pe vremea lui Vodă Calimah.

„— Vodă Calimah... observă fîntînarul. Avea o barbă ia așa de mare... Și-ntruna și-o pieptăna cu degetele."

Pe lîngă faptul că adaugă la cele spuse de povestitoare cîteva amănunte care fac ca întîmplarea istorisită de aceasta să pară și mai autentică (și confirmă acestei lumi istorisite statutul de lume de atmosferă de gradul al doilea), intervenția Zahariei fîntînarul manifestă clișee ale basmului, lume căreia am văzut că personajul îi aparține în exclusivitate. Totodată, secvența pe care am citat-o este importantă pentru că dovedește că personajul s-a integrat în așa măsură atmosferei construite de bătrînă, încît ascultînd povestirea propriei sale întîmplări, reacționează ca oricare dintre ceilalți auditori,

cufundîndu-se în reverie, dovedind deci că, la fel ca și aceștia, participă simultan la o atmosferă de gradul întîi (implicîndu-se în povestirea babei) și la o atmosferă de gradul al doilea (tratînd povestirea ca pe o povestire deci ca pe o lume reflectată, de care te poți detașa din cînd în cînd).

Aceeași îi va fi reacția și cu prilejul intervenției următoare :

„— Aglăița... întregi Zaharia",

cînd punctele de suspensie inserate după amănuntul concret pe care îl introduce Zaharia fîntînarul indică noua stare de reverie de care e cuprins personajul la amintirea lumii care îi este evocată.

Rolul de narator unic și bunăvoința auditorilor îi sînt acum asigurate într-o asemenea măsură liței Salomia, încît, chiar înainte de a ajunge la punctul culminant, pentru a-și pregăti efectul, ea își permite o ultimă digresiune :

„N-am avut ce le face, urmă lița Salomia și mai îndrăzni să apuce cu cleștele a două degete încă o plăcintă..."

Ne oprim în finalul analizei asupra ultimului dialog din această povestire :

„— Hm ! făcu Zaharia clătinînd din cap și închizînd gura ; așa este !

— V-am spus eu, sfîrși baba, că acest fîntînar a văzut și știe lucruri mai presus decît alții.

— Într-adevăr, Zaharia a spus o istorie foarte frumoasă, încuviință domnia sa comisul Ioniță de la Drăgănești. [...]"

Gestul Zahariei fîntînarul de a *închide gura* imediat ce lița Salomia și-a încheiat istorisirea ar putea fi un indiciu în legătură cu faptul că el a fost permanent, dacă nu naratorul „real" al povestirii, în orice caz cel care a declanșat-o. Amintim, în sprijinul unei asemenea concluzii, faptul că lița Salomia nu și-ar fi putut desfășura întreaga strategie discursivă altfel decît în prezența fîntînarului și amintindu-și întîmplarea la care a luat parte acesta. În finalul povestirii apare deci o nouă inversare de roluri. Nu lița Salomia, cum credeam mai înainte, ci Zaharia fîntînarul se dovedește a

întruchipa mecanismul care declanșează și care stimulează povestirea.

În acest sens, trebuie amintit că însuși titlul acestui capitol conține o ambiguitate. Structura de adîncime a sintagmei, *Istorisirea Zahariei fîntînarul* este fie (1) istorisirea s p u s ă de Zaharia fîntînarul, fie (2) istorisirea d e s p r e Zaharia fîntînarul.

Din această perspectivă, intervenția finală a liței Salomia, citată mai sus, ar trebui interpretată ca un indiciu că bătrîna își reia rolul de auditor și își exprimă reacția la povestirea pe care a „spus-o" (fie și prin intermediul ei) Zaharia fîntînarul.

Concluzia comisului Ioniță, de asemenea citată mai sus, confirmă faptul că, în opinia tuturor auditorilor, cel care a relatat istorisirea a fost Zaharia fîntînarul. Verbul *încuviință* se referă atît la frumusețea povestirii, cît și la faptul că aceasta a fost spusă de Zaharia fîntînarul.

Se dovedește astfel încă o dată că personajele din povestirea-cadru — din lumile A, B și C — trăiesc într-o lume ale cărei legi le cunosc în profunzime, că lumea de atmosferă este o lume autonomă, guvernată de legi fixe, care nu pot fi răsturnate de nici o schimbare — temporară — de roluri, că deși gradul atmosferei poate să varieze în funcție de caracteristicile unuia sau altuia dintre episoade și în funcție de poziția pe care o adoptă diferiți agenți față de o lume sau alta, trăsăturile atmosferei sînt permanent și peste tot aceleași.

Asupra întîmplării povestite — cea cu Dimachi Mîrza, Aglăița și Vodă Calimah — întîmplare care contribuie, la rîndul său, la construirea atmosferei (unei atmosfere de gradul întîi, aceasta fiind exclusiv o lume de gradul întîi), nu ne-am oprit deloc în aceste pagini. Textul analizat aici ne-a interesat exclusiv din punctul de vedere al relației dintre rolurile vorbitorilor și lumile cărora le aparțin aceștia, urmărind să demonstrăm astfel cum textul d e m o n t e a z ă mecanismul generator de atmosferă, chiar pe măsură ce își construiește lumile.

Este simptomatic în acest sens și faptul că, după încheierea acestei povestiri, atmosfera Hanului Ancuței se va risipi, iar cartea va lua sfîrșit.

„[...] Era un ceas tîrziu, și cloșca cu pui trecuse de crucea nopții. Focul se stingea. Cei mai mulți dintre oamenii de față închinau cătră pămînt oalele de lut și de trudă și somn, le asfințeau ochii."

Paragraful marchează tendința de depășire a unui prag temporal („era un ceas tîrziu și cloșca cu pui trecuse de crucea nopții"), ce are ca efect trecerea personajelor de la starea de veghe la starea de somn.

„Din dosul hanului veni deodată nechezatul iepei celei slabe a răzășului. Așa fel a țipat — spăriat și ascuțit — încît am răsărit din locul meu, de groază.

Lița Salomia, rînjind, șopti încet :

— Să știți că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale lui. Și calul l-a adulmecat, dînd strigăt."

Pasajul citat indică intervenția unui factor malefic și efectul de groază pe care îl produce. Acest factor presupunem a fi „diavolul", căci, conformîndu-se tradiției folclorice, lița Salomia nu îl numește, ci îl desemnează printr-un pronume. Observăm, de asemenea că lița Salomia se dovedește a fi i n t e r p r e t a elementului malefic, mijlocind între acesta și lumea de atmosferă de la han. Efectul malefic este simțit de altfel de această lume în totalitatea ei : dacă, în acest paragraf precedent, au fost descrise reacțiile oamenilor („am răsărit din locul meu de groază") și ale animalelor („[...] veni deodată nechezatul iepei celei slabe a răzășului [...] spăriat și ascuțit [...]"), în secvența următoare chiar *hanul* va manifesta reacția de groază.

„Îl simțise și hanul,— căci se înfioră lung [...]".

Hanul stă aici generic pentru toate lumile pe care le conține, și care, în această secvență participă, ca (macro-) lume unică la o atmosferă de gradul întîi.

Pentru a face să se risipească atmosfera de groază care încerca să se instituie, bătrîna schițează o vrajă :

„Lița Salomia stupi în spuză de trei ori : Ptiu ! ptiu ! ptiu ! Și-și făcu cruce."

Ca urmare a acestei practici se risipește însă nu numai atmosfera de groază, (atmosfera de gradul întîi în care se implică toate personajele în același fel), ci și *întreaga* atmosferă de la han, (de orice grad ar fi), ceea ce dovedește încă o dată interdependența strînsă dintre toate lumile de atmosferă pe care le manifestă un text. Lumea Hanului Ancuței încetează de a mai fi o lume de atmosferă tocmai ca efect al aglomerării, al excesului, unor mărci care, de regulă, sînt generatoare de atmosferă. Indiciul cel mai important al faptului că atmosfera a fost anulată cu desăvîrșire este, după cum arătam la începutul analizei noastre, d i s p a r i ț i a s c h e m e i.

„Și comisul Ioniță însuși [...] a uitat cu desăvîrșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit."

III

Cum ne întoarcem în ORAȘUL NOSTRU

La primul contact, *Orașul nostru* de Thornton Wilder apare ca o piesă despre cum se face o piesă, ca un spectacol despre cum se face un spectacol. Spectatorii devin actori, morții sînt — sau, mai curînd, pot fi — în același timp ființe vii, actori și spectatori ai propriei lor vieți. În raport cu toți participanții la macroactul de comunicare este acest spectacol, Regizorul joacă, la rîndul său, o multitudine de roluri. Atmosfera se construiește treptat, în cercuri concentrice. Dinspre sală pe scenă, de pe scenă în spectacol, de aici în lumea pe care o manifestă acesta și apoi în sală, ș.a.m.d. Mișcările de du-te-vino, înainte și înapoi, dinspre text spre lume și dinspre lume spre text (echivalînd, de data aceasta, textul cu spectacolul iar lumea, cu spațiul din afara scenei) sînt detaliate, concretizate de emițător; actorii, personajele și spectatorii, sînt „învățați" cum să le facă.

Faptul că în actul I, la începutul spectacolului, „cortina e ridicată" și că „pe scenă nu se află nici un decor" iar „cei care intră în sală zăresc scena pustie cufundată în semiobscuritate" sînt primele indicii că spectatorul va participa efectiv la construirea spectacolului și la reprezentarea lumii, că emițătorul implicit al textului (o anumită ipostază a individului uman numit Thornton Wilder) i-a distribuit aprioric spectatorului un rol (sau o multitudine de roluri). Acesta este un prim semnal că *lumea pe care o va evoca spectacolul se va afla la frontiera dintre lumea actuală și o lume imaginată*. Următorul indiciu în acest sens — de această dată, lipsit de orice ambiguitate — este apariția Regizorului „cu pălăria pe cap, cu pipa în gură", care „intră și se apucă să aranjeze o masă și trei scaune [...]", iar după ce a terminat, „sprijinindu-se de coloana din dreapta a avanscenei, privește spre spectatorii întîrziați".

Regizorul începe prin a furniza cîteva date despre piesă și despre spectacol. Încă de la primele fraze, în discursul său este vizibilă o distincție între aceste două mulțimi, chiar dacă ulterior ele se vor suprapune pe alocuri, chiar dacă ponderea uneia față de cealaltă va varia constant pe parcursul acestui act de comunicare în care Regizorul — în calitatea sa de materializare a emițătorului — este unul dintre actanții principali, cel de al doilea fiind, desigur, receptorul, reprezentat aici prin spectatorii sau prin cititorii (reali și virtuali) ai piesei :

Primele date sînt despre spectacol :

„*Regizorul*“. Piesa care se va juca în această seară se numește *Orașul nostru*. A fost scrisă de Thornton Wilder ; e regizată de A. În această piesă veți vedea pe domnișoara C, pe domnișoara D [...] și pe mulți alții.“

Urmează informații despre referentul pe care-l construiește piesa.

„Orașul se numește Grover's Corners, e situat în New Hampshire — exact la hotarul regiunii Massachusetts ; la 42 de grade și 40 de minute latitudine și 70 de grade și 37 de minute longitudine.“

Regizorul furnizează s i m u l a c r u l unor informații exacte, cu scopul declarat de a-l face pe spectator ca, localizînd orașul să „ajungă“ mai ușor la el, să și-l imagineze mai ușor, putînd astfel să participe la viața care se desfășoară acolo.

Indicația :

„Primul act ne prezintă o zi din orașul nostru.“

se referă din nou explicit la piesă, iar propoziția :

„Ziua e 7 mai 1901“

realizează legătura între spectacol — construcție asumată ca a r t i f i c i a l ă — și lumea pe care o înfățișează — considerată prin convenție „r e a l ă“, „a u t e n t i c ă“.

O dată cu precizarea :

„Se face ziuă.“

începe e v o c a r e a propriu-zisă a acestei lumi. Receptorul știe din informațiile stocate în competența sa că orice referire pe care o face un discurs la un moment de tranziție temporală făcînd uz de prezentul verbului („Se

face ziuă“) conferă un caracter veridic lumii evocate. Pentru că timpul prezent folosit în discurs este o suprapunere a prezentului enunțării peste prezentul existenței, al „trăirii reale.“ În momentul în care rostește propoziția de mai sus, Regizorul este simultan p e s c e n ă, aducînd în fața spectatorilor lumea din Grover's Corners, dar și î n l u m e a d i n G r o v e r's C o r n e r s.

Un indice suplimentar în acest sens este și didascalia următoare :

„(Un cocoș cîntă.)“

care plasează de asemenea mulțimea evocată de Regizor la frontiera dintre lume și spectacol, îi conferă statutul intermediar de l u m e i m a g i n a t ă, pe de o parte și de p'r o c e s p'r i n c a r e e s t e i m a g i n a t ă o l u m e, pe de altă parte.

O dată cu indicația :

„Pe cer, înspre răsărit, încep să se zărească de după dealuri primele raze de lumină.“

spectatorul face încă un pas în procesul de cunoaștere a lumii ; acum el a pătruns deja în Orașul n o s t r u, în care Regizorul îi servește drept ghid. Discursul acestuia continuă :

„Dintotdeauna luceafărul de dimineață e nespus de strălucitor în clipa în care trebuie să apună, nu-i așa ?“.

Indicînd caracterul peren al unui fenomen, adverbul *dintotdeauna,* cu care începe propoziția de mai sus, este o invitație mascată adresată spectatorului de a-și imagina lumea în care a fost introdus făcînd apel la propriile sale experiențe despre lumea exterioară spectacolului. În spațiul adverbului *dintotdeauna* se suprapun deci proiecțiile posibile a minimum trei lumi : (1) lumea particulară a fiecărui spectator în parte, văzută ca experiență subiectivă ; (2) cunoștințele despre lumea obiectivă presupuse comune tuturor indivizilor umani (Regizor, personaje, actori spectatori) și (3) lumea din Grover's Corners, pe care, pe baza asemănării sale cu celelalte două lumi posibile amintite mai sus, Regizorul își propune să le-o facă cunoscută spectatorilor.

La o analiză mai atentă se dovedește însă că de fapt sînt implicate patru lumi, pentru că lumea cel mai tare ocultată în acest act de comunicare, datorită strategiei discursive a Regizorului, este tocmai lumea actuală a comunicării dintre emițătorul textului (Thornton Wilder) și receptorul său (spectator sau cititor al piesei).

Ca urmare a acestui proces de trecere continuă dintr-o lume într-o altă lume concentrică sau secantă, spectatorul ajunge să facă inconștient abstracție tocmai de statutul său de spectator „real" la o piesă de teatru. Strategia aceasta se manifestă în modalități multiple.

Afirmația Regizorului chiar de la începutul discursului inițial :

„Piesa care se va juca în această seară se numește *Orașul nostru*. A fost scrisă de Thornton Wilder ; e regizată de A. În această piesă veți vedea pe domnișoara C, pe domnișoara D, pe domnișoara E și pe domnul F, pe domnul G, pe domnul H și pe mulți alții. [...]"

oculteează caracterul a r t i f i c i a l al oricărei comunicări de acest tip, deci și a acestei comunicări, cu toate că discursul său pare de fapt a-l afișa. Numind autorul, Regizorul îl a s c u n d e receptorilor, pe care îi determină să facă abstracție de calitatea de persoană „reală" a acestui actant. În numele „Thornton Wilder" — „Thornton Wilder" cel menționat în piesă, în discursul Regizorului, nu numele indicat pe coperta cărții sau în programul spectacolului deci, cu atît mai puțin, „omul real" Thornton Wilder, scriitor american care a trăit între 1897 și 1975 — se suprapun toate cele patru tipuri de proiecții inventariate mai sus.

Aceeași funcție o îndeplinește și indicarea numelui actorilor și a titlului piesei încă de la începutul discursului Regizorului : reprezintă o informație oblică pentru spectator că asemenea date sînt lipsite de importanță în economia macroactului de comunicare. Asumînd, încă de la primul contact cu publicul — de la primele gesturi, primele cuvinte — că evocă o lume prin intermediul spectacolului, Regizorul îi oculteează spectatorului

tocmai caracterul de lume construită al obiectului comunicării.

Faptul că spectacolul începe înainte de începutul său convențional, marcat prin tradiție prin stingerea luminilor și prin reaprinderea lor, îi răstoarnă spectatorului o convenție, făcînd, în același timp, ca această lume a construirii treptate a spectacolului să devină lumea sa actuală ; spectatorul este determinat să accepte această nouă convenție înainte de stingerea totală a luminilor.

Întrebarea retorică „nu-i așa ?“ cu care se încheie fraza Regizorului citată anterior — „Dintotdeauna luceafărul de dimineață e nespus de strălucitor în clipa cînd trebuie să apună, *nu-i așa ?*“ — subliniază complicitatea dintre Regizor și spectatori, asumată explicit de cel dintîi.

În acest fel, spectatorii devin la rîndul lor niște proiecții. Proiecția interlocutorilor fictivi cărora li se adresează, chiar fără intenția expresă de a primi un răspuns, Regizorul se suprapune peste aceea a mulțimii de indivizi umani, reali sau virtuali, care umplu sala de spectacol în care (se presupune că) se joacă piesa lui Thornton Wilder și/sau peste proiecția mulțimii de indivizi umani care (se presupune că) citesc piesa *Orașul nostru*.

De la această întrebare retorică încolo, spectatorii/cititorii au renunțat total la identitatea, la individualitatea lor din afara sălii de spectacol sau din afara actului de comunicare care este lectura acestei piese, s-au implicat în lumea piesei — deocamdată numai în acea macrolume a piesei care este construirea unui spectacol prin evocarea unei lumi — devenind deci, dacă nu încă actori (cum o vor face mai tîrziu), în orice caz actanți conștienți ai piesei și/sau ai spectacolului *Orașul nostru*.

După această replică, Regizorul „se uită la cer o clipă, apoi se îndreaptă spre fundul scenei“.

Statutul personajului numit Regizor continuă să fie ambiguu din perspectiva unui receptor avizat ; el se află, așa cum o va face permanent în această piesă, în același timp în lumea pe care o evocă („se uită *la cer* o clipă“ [s.n., M.N.]), uitînd (desigur, părînd să fi

uitat) că aceasta are un caracter fictiv, că este o lume pe care el și-o imaginează sau și-o amintește — și p e s c e n a „r e a l ă“ a u n u i t e a t r u („apoi se îndreaptă spre fundul scenei“ [s.n., M.N.]).

Acest mod de a formula didascalia marchează duplicitatea asumată a personajului numit Regizor, care aparține astfel simultan la cele două macrolumi ale acestui text (lumea presupusă a fi existat) din Grover's Corners și lumea piesei și a spectacolului *Orașul nostru*, care asumă că o reconstituie pe cea dintîi.

O duplicitate similară (cu toate că procesul va implica un număr mai mic de lumi) va caracteriza toate personajele principale ale piesei.

În ceea ce-l privește, a c t a n t u l numit *Regizorul*, va juca pe parcursul piesei o multitudine de roluri, în funcție de l u m e a căreia îi aparține la un moment dat (lume care poate fi, la rîndul său, rezultatul intersecției sau al suprapunerii mai multor (sub)lumi.

Astfel, el reprezintă :

(1) unul dintre cei doi a c t a n ț i principali în actul de comunicare mediat de textul piesei ; în această ipostază partenerul său este receptorul, întruchipat de mulțimea spectatorilor și/sau a cititorilor reali sau virtuali ai piesei ;

(2) un a c t o r, în (macro-)lumea spectacolului, rolul său fiind acela de a indica — uneori direct, alteori oblic, ca urmare a unor strategii discursive complexe, modalitatea de evocare și de reconstituire a unei lumi (presupuse a fi fost „reală“ și care devine „reală“ ca urmare a reprezentării) pe scena unui teatru ; în această calitate partenerul său este o anumită ipostază a spectatorului, și anume acea proiecție a spectatorului în lumea spectacolului, care participă la reconstituirea lumii din Grover's Corners după indicațiile Regizorului în spectacol

(3) un actor care întruchipează în spectacol mai multe p e r s o n a j e episodice din lumea din Grover's Corners pe care o manifestă piesa ; partenerii săi sînt, de această dată, ceilalți actori ce joacă în spectacol.

În spațiul replicii :

„Ei, şi-acuma să vă spun mai degrabă cum arată oraşul nostru" complicitatea dintre a c t o r u l Regizor şi a c t a n t u l spectator devine totală. Adresîndu-se spectatorului, Regizorul foloseşte pentru prima dată stilul colocvial — „Ei, şi-acuma să vă spun mai degrabă [...]" şi se referă, tot pentru prima dată pe parcursul discursului său, la Grover's Corners ca la „oraşul n o s t r u", deci al său şi al spectatorului.

Deocamdată, spectatorul are doar o identitate colectivă, identitatea clasei „spectator" din care face parte (de aceea l-am şi numit a c t a n t şi nu a c t o r). Datorită replicii de mai sus, el a pătruns în lumea spectacolului, a căpătat statutul de element al acestei mulţimi. La sfîrşitul secvenţei analizate aici, spectatorul va fi pătruns şi în lumea actuală din Grover's Corners dar, la fel ca şi Regizorul, la fel ca şi personajele, chiar şi atunci cînd ia parte într-un fel oarecare la „viaţa" din Grover's Corners (pentru că solicită diverse amănunte în legătură cu aceasta), spectatorul continuă să aparţină şi lumii spectacolului ; atunci cînd este personaj, el joacă acest rol în acelaşi timp cu acela de actor şi cu cel de spectator.

Pe de altă parte, trebuie precizat că acest joc este un joc simulat. Spectatorul-personaj este doar un personaj episodic în spectacol (personajul numit „Domnul bătrîn", personajul numit „Doamna din lojă" etc.), spectatorul-actor este un a c t a n t, deci o categorie din structura de adîncime, şi anume reprezentantul ipotetic (dar care ar putea fi identificat oricînd într-o persoană „reală", într-un individ uman aflat în sala de spectacol sau într-un individ uman care citeşte piesa) căruia (pare că) i se adresează Regizorul, iar spectatorul-spectator este o proiecţie a emiţătorului piesei, este o anumită ipostază a mulţimii de indivizi umani aflaţi în sala de spectacol/a mulţimii de indivizi umani care citesc piesa (sau a unuia singur dintre aceşti indivizi), care, în momentul în care sînt implicaţi în actul vizionării spectacolului sau în actul citirii piesei şi-au „suspendat" identitatea lor anterioară.

Deşi acum spectatorii cunosc coordonatele generale ale lumii pe care Regizorul îi face să şi-o imagineze, o parte

dintre detaliile acesteia nu le-au devenit familiare. Urmează să le afle din continuarea discursului Regizorului:

„*Regizorul : Acolo...* (adică paralel cu peretele din spate al scenei) e Strada Mare." [s.n., M.N.].

În spațiul deicticului *acolo*, o indicație cu privire la „locul concret" din Grover's Corners în care se găsește Strada Mare se suprapune peste indicația cu privire la spațiul scenei în care spectatorii (cititorii) trebuie să își imagineze că se află Strada Mare. Totodată adverbul *acolo* marchează „depărtarea" la care se află deocamdată Grover's Corners în raport cu spectatorii (cititorii).

Regizorul își începe astfel secvența de discurs ce simulează prezentarea detaliilor concrete despre „orașul nostru"; discursul este simultan (1) o descriere; (2) o evocare și (3) o strategie prin care îi învață pe spectatori să construiască o lume dintr-o mulțime de embleme (verbale) date.

Ca urmare a acestei strategii, adverbul *acolo* devine el însuși o emblemă verbală, al cărei sens contextual este „locul de pe scenă care se numește „acolo" și care simbolizează Strada Mare, spațiu important din viața *Orașului nostru*, pe care începem să-l cunoaștem." Tot ca urmare a complexei strategii discursive desfășurate pînă acum, rolul Regizorului este asemănător cu al unui „vrăjitor", cu al unui „scamator", la un cuvînt al căruia (spectatorii își imaginează că în fața lor) apare un oraș, „inexistent" în ceea ce numim „realitatea obiectivă", fapt indicat fără urmă de ambiguitate de absența cvasitotală a decorurilor pe tot parcursul spectacolului.

Grover's Corners, Orașul nostru, este în întregime rezultatul unor multiple proiecții pe care le fac spectatorii dirijați de Regizor. Actorii — ca prezență fizică pe scenă — reprezintă doar puncte de intersecție ale acestor proiecții complexe, multistratificate.

De aceea li se și dau numele „adevărate", „din viața de toate zilele" încă de la începutul discursului Regizorului (dacă punerea în scenă a piesei adoptă formula de a înlocui literele A, C, D, E, F, G, H cu numele reale ale celor care joacă în spectacol).

Dacă, dimpotrivă, soluția pe care o adoptă punerea în scenă optează pentru păstrarea literelor A, C, D, E, F, G, H, rezultatul este, paradoxal, același. Spectatorul înțelege că numele actorilor — deci actorii înșiși ca prezență fizică — nu au importanță. Numele și absența numelor ajung deci să însemne același lucru.

Deicticele *ceva mai încolo* și *pe aici* din fraza următoare a Regizorului :

„Ceva mai încolo e gara, calea ferată trece pe aici"

îndeplinesc primele două funcții semnalate și în cazul adverbului *acolo ;* se referă (1) la spațiul de joc, prin intermediul căruia este reprezentat (2) spațiul lumii din Grover's Corners. *Ceva mai încolo* poate fi un punct situat în afara scenei, avînd în vedere (a) că „acolo" unde era Strada Mare era o linie paralelă cu peretele din spate al scenei și avînd în vedere lipsa de precizie a indicației *ceva mai încolo,* cu atît mai mult cu cît nu este însoțită de vreo didascalie. Constatăm astfel că spațiul spectacolului depășește spațiul scenei propriu-zise, ceea ce, din perspectiva cercetătorului, reprezintă un nou argument în favoarea ipotezei că întregul spectacol este o proiecție pe care o realizează spectatorul sub îndrumarea Regizorului, iar din perspectiva relației Regizor-spectatori este o invitație abia mascată adresată acestora din urmă de a transgresa spațiul spectacolului și de a pătrunde în spațiul lumii.

Pe lîngă cele două funcții menționate mai sus, simetric cu *acolo,* adverbul *aici* indică și conștiența Regizorului că spectatorul, dînd curs invitației sale, a pătruns în sfîrșit în lumea pe care i-o evocă. Personajul-Regizor și spectatorul real sau virtual (lectorul !) al piesei lui Thornton Wilder sînt complici în construirea mentală a unei lumi — cea din Grover's Corners —, proces care a fost încununat de succes, pentru că lumea se află în acest moment *aici.*

În continuarea prezentării făcute de Regizor :

„Cartierul polonezilor e dincolo de linie și tot acolo locuiește un grup de familii canadiene.",

linia ferată a devenit un punct de referință pentru specta-

tori ; ei știu unde este plasată și pot localiza alte elemente din spațiu în funcție de poziția față de ea. Deicticul *acolo* din această frază nu se mai referă deloc la spațiul scenic ; se referă exclusiv la spațiul lumii din Grover's Corners [„acolo, dincolo de linie, unde este și cartierul polonezilor.].

Descrierea orașului continuă :

„*Regizorul :* (arată spre stînga). În partea aceea e Biserica Congregată ; peste drum e cea Presbiteriană".

Deicticul *În partea aceea* și chiar didascalia *(Arată spre stînga)* se referă de asemenea la lumea pe care o actualizează spectatorii cu ajutorul Regizorului și nu la spațiul scenic, care este oricum transgresat : *în partea aceea*, înseamnă „în direcția aceea", dincolo de pereții care delimitează scena.

Lumea din Grover's Corners a devenit acum o mulțime autosuficientă, elementele ei se raportează unele la altele :

„*Regizorul :* [...] peste drum [de Biserica Congregată] e cea Presbiteriană".

„Biserica Metodistă și cea Unitariană sînt dincolo.

Cea Baptistă e în vale, pe malul rîului.

Cea Catolică e în cealaltă parte, peste linie".

Deicticele din acest fragment situează elementele (clădiri, instituții) lumii din Grover's Corners unele față de altele. Printr-o convenție tacită între Regizor și spectatori, punctul de stație al acestora din urmă este fix, dat o dată pentru totdeauna. Este un punct cunoscut de Regizor, care ține cont de acest coeficient atunci cînd își desfășoară strategia sa discursivă.

În propoziția „Cea Baptistă e în vale, pe malul rîului", „valea" și „rîul", ca elemente ale lumii din Grover's Corners sînt introduse fără vreo pregătire specială, fără ca spectatorul să primească vreo explicație în legătură cu necesitatea apartenenței lor la această mulțime. La fel sînt tratate și „primăria", „poșta", „temnița", elemente introduse în fraza următoare :

„Aici e Primăria și Poșta, la un loc ; temnița e la subsol."

Absența din discursul Regizorului a oricărei motivații în legătură cu apartenența acestor elemente la lumea din Grover's Corners se explică prin caracterul lor necesar în orice lume posibilă de acest tip (în orice oraș din spațiul american și european din epoca modernă și contemporană) ; ele populează prin urmare și lumea actuală a receptorului (a oricăruia dintre spectatori sau cititori), care nu are nevoie de o descriere a lor.

Premisa fundamentală pe care se bazează întreaga strategie discursivă desfășurată de Regizor este faptul că, în contact cu aceste embleme, spectatorul înțelege că lumea din Grover's Corners este structurată potrivit cu modelul oricărei lumi posibile de același tip : Grover's Corners poate fi orice orășel american de la începutul secolului. Mai precis, imaginea despre Grover's Corners pe care i-o induce spectatorului discursul Regizorului se suprapune cvasiperfect peste imaginea despre un orășel american de la începutul secolului preexistentă în orizontul cultural al oricărui spectator de la 1938 (anul premierei *Orașului nostru)* — deci din momentul zero al spectacolului — (și din zilele noastre).

Este principalul motiv pentru care decorul nu este necesar : spectatorul poate suplini mental absența decorului atunci cînd ia contact cu emblemele verbale ale elementelor ce constituie lumea. Aceasta este și principala sursă a atmosferei în piesa lui Thornton Wilder.

Apelul la un personaj „real",

„Bryan a ținut odată o cuvîntare chiar aici, pe treptele acestea."

sporește caracterul veridic al lumii evocate de Regizor și imaginate de spectator. *Treptele* sînt desigur inexistente în spațiul spectacolului (pe scenă nu se află un element de decor corespunzător), dar sînt cît se poate de „reale" în spațiul lumii din Grover's Corners, pe care receptorul îl cunoaște bine de acum ; așa ne explicăm prezența deicticului *acestea*, care nu îl mai șochează nici pe spectator, nici pe lector.

Propozițiile următoare :

„De-a lungul acestei străzi sînt un șir de magazine.

Aici sînt stîlpii de care se leagă caii. [...]

Aici e băcănia și dincolo e *drugstor*-ul domnului Morgan.

Aproape toți oamenii din oraș trec o dată pe zi prin aceste două magazine."

se înscriu în aceeași paradigmă de mărci.

Un statut aparte are însă fraza :

„Primul automobil o să apară cam peste vreo cinci ani — proprietatea bancherului Cartwright, cel mai bogat cetățean din oraș... locuiește în casa aceea mare și albă de peste deal.",

care se referă indirect la poziția spectatorului față de lumea evocată de Regizor. Folosirea viitorului : „Primul automobil *o să apară peste vreo cinci ani.*" [s.n., M.N.] „obligă" spectatorul să se raporteze la momentul în care se desfășoară acțiunea primului act al piesei — deci la anul 1901. Spectatorul a devenit contemporan cu lumea de atunci din Grover's Corners, nu mai este contemporan cu personajul Regizorului sau cu autorul piesei. El și-a părăsit deci pentru durata spectacolului propria sa lume, implicîndu-se integral în lumea evocată. Această concluzie este întărită și de indicația din ultima parte a replicii Regizorului :

[...] locuiește în casa aceea mare și albă de peste deal."

Bancherul *locuiește* deci [nu *locuia*] *în casa aceea mare și albă de peste deal* [pe care o puteți vedea, s.n., M.N.]. Timpul enunțării a devenit astfel simultan cu momentul în care se desfășoară acțiunea piesei, iar discursul Regizorului asumă, ca urmare a acestei strategii, că timpul receptării (care, ca primă condiție de reușită a actului de comunicare, trebuie să fie simultan cu actul emiterii) este simultan, la rîndul său, cu momentul în care se desfășoară acțiunea piesei.

Paragraful :

„Școala comunală e în partea cealaltă. Liceul e ceva mai departe. Dimineața, la nouă fără un sfert, la prînz și la trei după amiază, tot orașul vuiește de țipetele și strigătele care vin din curtea școlilor."

nu îi ridică probleme speciale receptorului, căruia continuă să îi actualizeze date generale în legătură cu viața din Grover's Corners.

În finalul discursului introductiv, Regizorul se referă la submulțimi particulare ale acestei lumi, la viața familiilor Gibbs și Webb, exemple pe care (pretinde că) le alege la întîmplare.

Această secvență a discursului îl plasează și pe Regizor printre locuitorii Orașului nostru, pentru că el îl desemnează pe doctorul Gibbs drept *doctorul nostru*, așa cum puțin mai jos se va referi la *Sentinela* ca la *gazeta noastră*. Un alt argument în favoarea acestei ipoteze este și faptul că, în această secțiune a discursului său, Regizorul renunță pe alocuri la prezentul istoric și povestește la imperfect :

„În acele zile, gazeta noastră *apărea* de două ori pe săptămînă. [...]“ [s.n., M.N.].

Prezentul istoric folosit anterior indica identificarea totală a spectatorilor cu lumea evocată, identificare ce mergea pînă la plasarea (unor analogonuri ale) spectatorilor într-un moment simultan cu momentul evenimentelor și cu momentul relatării.

Părăsirea, pentru o durată fie cît de scurtă, a unei axe temporale în favoarea alteia este un amănunt important de semnalat, căci funcționează ca semnal pentru multitudinea de proiecții care se întretaie în acest spectacol și al căror rezultat este actualizarea unei lumi — lumea din Grover's Corners — din cîteva detalii, din cîteva embleme aparent nesemnificative.

În spațiul scenic intervine apoi o modificare de decor, ce marchează trecerea de la planul general la cel particular :

„(Două bolți de zăbrele, acoperite cu plante agățătoare și flori sînt împinse spre cele două coloane ale avanscenei)“

Precizarea :

„Iată și un pic de decor pentru aceia care cred că trebuie să aibă așa ceva.“

marchează conștiența rolului de ghid pe care și l-a asumat Regizorul-ghid prin lumea *Orașului nostru*, deci prin lumea interioară, subiectivă a fiecăruia dintre noi, dar și ghid în procesul de reconstituire a lumii din Grover's

Corners — necunoscută încă spectatorilor! — prin intermediul elementelor spectacolului.

Secvența următoare a discursului Regizorului continuă prezentarea gospodăriilor celor două familii, subliniind caracterul lor asemănător:

„[...] Și aici e grădina Doamnei Webb. E la fel ca și aceea a Doamnei Gibbs [...]"

și lipsa de însemnătate a detaliilor care le deosebesc:

„[...] numai că are și o mulțime de floarea-soarelui."

Ajuns aici, Regizorul

„(Privește în fund, înspre centrul scenei).

Acolo, în față... e un nuc bătrîn."

Așa cum s-a întîmplat și pînă acum pe parcursul spectacolului întreruperea discursului Regizorului printr-un gest oarecare (al său sau al altor personaje) semnalează o nouă schimbare de perspectivă — revenirea de la planul particular la planul general.

În plus, atît prin conținutul său semantic, cît și datorită prezenței punctelor de suspensie (ce marchează, de obicei, o ezitare în exprimarea unei idei, a unui sentiment) această propoziție a Regizorului este echivalentul unei secvențe lirice dintr-un discurs. Astfel ea marchează încă o dată, indirect, apartenența Regizorului la lumea din Grover's Corners, lume cu care ajunge să se identifice pentru o clipă, lăsîndu-se „prins" în propria sa strategie de evocare; strategia a făcut ca această lume să (re)capete un caracter „real" pentru el însuși.

Urmează un nou gest al vorbitorului și o nouă schimbare de perspectivă și de rol.

„Se întoarce la locul lui [locul pe care îl ocupă atunci cînd joacă rolul de Regizor în raport cu spectatorii piesei [s.n., M.N.] de lîngă coloana din dreapta a avanscenei și se uită cîteva clipe în sală): Frumos oraș, înțelegeți ce vreau să spun?".

Pentru a doua oară în acest discurs, Regizorul se adresează din direct spectatorilor, deși o face printr-o întrebare retorică, deci atribuind interlocutorului un caracter pasiv. Funcția acestei întrebări retorice este de a marca încă o dată complicitatea dintre Regizor și spectator în actul de reconstituire a lumii. O a doua funcție

este de a marca încheierea primei părți a discursului Regizorului și trecerea la următoarea :

„*Regizorul* [...]. După cîte știu eu, nu s-a ridicat de prin locurile acestea nici un om de seamă.

Cele mai vechi pietre de mormînt din cimitirul de sus de pe deal datează de prin 1670—1680 — sînt îngropați acolo o mulțime de Grover's, de Cartwringhts, de Hersey — aceleași nume ca și cele de azi.“

Secvența — care se referă sintetic la caracteristicile lumii din Grover's Corners — este în același timp o concluzie la observațiile anterioare ale Regizorului și un preludiu la scenele ce vor urma. Vorbitorul subliniază din nou banalitatea, caracterul prin nimic neobișnuit al lumii pe care o reconstituie. Ca trăsătură caracteristică, banalitatea se extinde acum și asupra trecutului acestei lumi, epocă întru totul asemănătoare perioadei „prezente“ (celei din 1901, momentul zero al lumii din Grover's Corners și poate chiar din 1938, anul premierei, deci momentul zero al spectacolului).

O dată cu concluzia acestei secvențe — *aceleași nume ca și cele de azi* — deci o dată cu revenirea oblică a relatării la prezentul evenimentelor aduse în fața spectatorului (anul 1901), Regizorul începe descrierea unei zile din anul 1901 :

„Și, așa cum vă spuneam, se face ziuă.“

Complicitatea celor doi actanți implicați în actul de comunicare mediat de spectacolul dramatic (emițătorul, reprezentat pentru moment de personajul cu rol de Regizor și receptorul, „încarnat“ de spectatorii și de cititorii, reali și virtuali, ai discursului său) este din nou marcată în această propoziție a Regizorului printr-o formulă retorică aparținînd stilului colocvial : *„Și, așa cum vă spuneam [...]“*.

Marcînd indirect, ca și întrebarea retorică anterioară („înțelegeți ce vreau să spun ?“) caracterul neformal al actului de comunicare, această formulă contribuie de asemenea la construirea atmosferei pentru că antrenează participarea directă a spectatorului ; reconstruirea nu mai este exclusiv un privilegiu al Regizorului.

Atmosfera este astfel o trăsătură care caracterizează și *Orașul nostru*, actul de comunicare care are ca obiect spectacolul, nu numai „orașul nostru", lumea evocată în spectacol.

Urmează cîteva propoziții ce redau o serie de „acțiuni" ce se petrec în Grover's Corners dimineața și din care se poate deduce din nou caracterul obișnuit, banal al vieții de acolo.

Cînd Regizorul din *Orașul nostru* se apropie de sfîrșitul discursului său introductiv, prin care i-a invitat pe spectatori să își imagineze orașul — cu cîteva momente înainte de intrarea în scenă a personajelor „propriu-zise" — se aude șuieratul unei locomotive, iar Regizorul se uită la ceas. Este o marcă clară pentru spectator că Regizorul a devenit el însuși insider, s-a integrat în atmosfera pe care a creat-o. Dar este și un indiciu sigur că a reușit să obțină și integrarea spectatorilor, după cum este de asemenea o marcă a convergenței celor două lumi : lumea din Grover's Corners și lumea spectatorului care o manifestă.

După concluzia cu caracter generalizator :

„Dar oamenii de la oraș dorm ceva mai tîrziu.",

care pare să implice că trăsăturile ce caracterizează lumea Orașului nostru pot fi extinse asupra oricărui oraș, și după reluarea retorică :

„Și așa a mai început o zi.",

ce are aceeași funcție pe care o îndeplinesc și celelalte formule de acest tip, Regizorul schimbă din nou perspectiva, trecînd de la planul general — de la macrolumea Orașului nostru — la cel particular — microlumea reprezentată de familiile Gibbs și Webb :

„Iată-l pe Doc Gibbs coborînd pe Strada Mare, întorcîndu-se de la nașterea pruncilor acelora. Și iat-o pe soția lui coborînd ca să pregătească breakfast-ul."

Astfel sînt introduse în scenă primele personaje ; toate celelalte vor fi introduse folosind aceeași tehnică.

Majoritatea pieselor de recuzită — trusa doctorului Gibbs, ziarele pe care le distribuie Joe Crowell Jr., jaluzeaua doamnei Gibbs, calul și cotiga lui Howie New-

some și sticlele de lapte pe care le distribuie (sticlele sînt invizibile, dar *li se aude clinchetul* — deci se asumă explicit că lumea adusă în fața spectatorilor este o p r o i e c ț i e) etc. — sînt i m a g i n a r e, apa cum și majoritatea acțiunilor personajelor — pregătirea micului dejun, mîncatul etc. — sînt s i m u l a t e, după cum o indică didascaliile.

Este o marcă a faptului că spectatorul s-a implicat în procesul de (re)construire a lumii și nu mai are nevoie să vadă obiectele și acțiunile c o n c r e t e, putînd să suplinească „golurile", cu imaginația.

Este însă de asemenea o marcă a faptului că personajele aparțin ele însele la o lume analogă celei căreia — în spațiul acestui spectacol, în intervalul de timp cît se derulează piesa — îi aparține sepctatorul. Căci așa cum spectatorul se poate dispensa de decor și personajele doar s i m u l e a z ă performarea acțiunii. Atmosfera se dovedește astfel din nou nu numai o caracteristică a lumii evocate, ci și o trăsătură a spectacolului care o evocă.

O modalitate „tare" de construire a atmosferei în *Orașul nostru* este d e d u b l a r e a p e r s o n a j e l o r. Asumarea reconstituirii unei lumi demult dispărute este artificiul care îi permite Regizorului să afirme că doamna Gibbs a murit demult și *acum* e în cimitir în momentul imediat următor celui în care i-a informat pe spectatori că personajul a coborît să pregătească micul dejun și în timp ce spectatorii o văd pregătindu-l.

În spectacol și în text se suprapun astfel explicit două momente temporale :

$ACUM_1$ — timpul spectatorului și al Regizorului, în care se încadrează, ca microunitate, timpul desfășurării spectacolului și

$ACUM_2$ — timpul în care se desfășoară „acțiunea" piesei, în care spectatorii și Regizorul se implică parțial.

Precizarea :

„În orașul nostru ne place să știm totul despre toată lumea."

îl implică pe spectator ca factor activ în actul de comunicare în două ipostaze :

(1) în ipostaza de agent care reconstituie lumea evocată de Regizor (pentru acest act are nevoie de cît mai multe date despre această lume) și

(2) ca element ce aparține el însuși lumii din Grover's Corners (și deci trebuie să știe în ce relație se află cu mulțimea din care face parte).

Din dialogurile care urmează (al doctorului Gibbs cu lăptarul și cu băiatul care împarte ziarele, al doamnei Gibbs și al doamnei Webb cu copiii lor și al doamnei Gibbs cu doamna Webb, din faptul că personajele din cele două familii sînt arătate făcînd aceleași acțiuni, discutînd despre aceleași lucruri s i m u l t a n (scena începe cu discuția dintr-o familie, peste care se pune apoi „surdina" și continuă cu o discuție asemănătoare în cealaltă familie), ca și din informațiile furnizate de profesorul Willard și de domnul Webb în legătură cu caracteristicile vieții din Grover's Corners, receptorul reconstituie această lume c a p e o l u m e d e a t m o s f e r ă ; deducem că atmosfera este o caracteristică ce ține, în Grover's Corners, de substanța conținutului.

Așa cum procedase și în ceea ce-i privește pe doctorul Gibbs și pe soția sa, la ieșirea din scenă a lui Joe Crowell Jr., Regizorul informează receptorii în legătură cu destinul ulterior al acestuia, suprapunînd deci din nou două planuri, al prezentului evenimentelor ce se desfășoară în fața spectatorilor și al consecințelor posibile ale acestor evenimente, care, datorită discursului Regizorului, devin consecințe „reale".

Ca urmare a acestei strategii, spectatorii ajung să aparțină ei înșiși mai multor planuri simultan :

(*A*) dintr-o epocă situată cu 37 de ani înaintea timpului zero al spectacolului (anul premierei, 1938), — epocă în care îi proiectase anterior discursul Regizorului — intruziunile acestuia în desfășurarea evenimentelor, prin care introduce informații suplimentare din perspectiva unui emițător omniscient, readuc spectatorii din prezentul lumii reconstituite în prezentul spectacolului și îi deter-

mină să se raporteze la evenimente anterioare momentului zero al spectacolului, dar ulterioare momentului zero al desfășurării evenimentelor din Grover's Corners (anul 1901). Astfel, pe parcursul desfășurării spectacolului, receptorul este un a c t o r (categorie de suprafață), ce rezultă din suprapunerea mai multor a c t a n ț i (categorii de adîncime) :
(1) o anumită ipostază a receptorului rămîne permanent în timpul zero al spectacolului (anul 1938), chiar dacă acest moment este adesea ocultat ;
(2) o altă ipostază a receptorului se identifică cu evenimentele ce se desfășoară pe scenă, fiind proiectată de fiecare dată, în același timp cu personajele, în acel moment — anterior sau ulterior anului 1901 — în care sînt proiectate acestea, dar raportîndu-se constant la anul 1901 ca la timpul zero al lumii reconstituite ;
(3) în sfîrșit, într-o a treia ipostază, spectatorul apare ca o categorie complexă, funcție a tuturor acestor actanți din toate aceste lumi cu coordonate spațio-temporale diferite : el devine un actor ce se poate obiectiva, situîndu-se pe o axă temporală aflată în afara tuturor acestor axe ce se intersectează în actul comunicării dintre personajul-Regizor și actorul-spectator. Această din urmă remarcă privește, desigur, Receptorul ca pe o categorie abstractă : e vorba de acea ipostază a spectatorului și/sau a cititorului (simetrică emițătorului abstract, unei anumite ipostaze a scriitorului Thornton Wilder) care se actualizează mai ales d u p ă contactul direct cu textul, dar care — datorită strategiei discursive desfășurate de Regizor — devine pe alocuri cvasiconștient de acest statut chiar în timp ce se derulează spectacolul. Observația este valabilă cu atît mai mult dacă luăm în considerare un receptor situat într-un moment ulterior anului 1938, un receptor din perspectiva căruia momentul zero al receptării diferă de momentul zero al spectacolului ; într-un asemenea caz, se suprapune, desigur, o grilă suplimentară în actul de comunicare.
(B) stilul colocvial în care sînt formulate intervențiile direct ale Regizorului adresate spectatorului pe par-

cursul desfășurării evenimentelor din lumea reconstituită în spațiul scenic are, în acest context, funcția de a marca faptul că relația de complicitate dintre acești doi a c t o r i se extinde asupra tuturor planurilor detaliate mai sus.

Simptomatică pentru intruziunile Regizorului este, de pildă, replica :

„Avem și o fabrică în oraș, o auziți ? Fabrică pături. Proprietatea lui Cartwright... cîștigă o avere de pe urma ei.",

procedată de șuieratul unei sirene și intercalată între replicile pe care le schimbă cele două doamne cu copiii lor.

Această intervenție este o instanță tipică în care durata evenimentelor din lumea reconstituită se intersectează cu durata evenimentelor din spectacol. Din replica Regizorului — auzită exclusiv de spectatori (inexistentă, ca și această ipostază a a c t o r u l u i-Regizor. pentru celelalte personaje din piesă), deducem că cele două durate, deci cele două lumi s-au derulat paralel pînă în acest moment și se vor derula paralel și după aceea, pînă la o nouă intruziune a Regizorului.

Ca element constitutiv al mulțimii din Grover's Corners, șuieratul sirenei este un șuierat „real" al unei sirene „adevărate", în timp ce ca element al mulțimii „spectacol", este o piesă de recuzită. Amîndoi acești referenți se suprapun în semnul verbal *fabrică* din discursul Regizorului și în didascalia („se aude șuieratul unei sirene de fabrică" din textul lui Thornton Wilder.

În episodul următor :

„(Regizorul intră grăbit prin dreapta, duce degetul la pălărie înspre cele două doamne, care îi răspund dînd din cap.).

Regizorul : Doamnelor, vă mulțumesc. Vă mulțumesc foarte mult.

(Doamna Gibbs și Doamna Webb își adună lucrurile, intră fiecare în casa ei și dispare)".

statutul ambilor a c t o r i—a c t o r u l reprezentat de personajul numit Regizor și a c t o r u l reprezentat de personajele, foarte asemănătoare între ele, doamna Gibbs și doamna Webb) — este ambiguu, căci fiecare dintre actori

se înscrie pe minimum două coordonate, aparține la minimum două lumi simultan :

În lumea spectacolului, personajul Regizor joacă rolul unui „regizor“, care cheamă la rampă „actorii“ atunci cînd le vine rîndul și îi concediază atunci cînd rolul lor într-un anumit episod s-a încheiat, iar doamna Gibbs și doamna Webb joacă rolul „actrițelor“ distribuite într-o piesă în raport cu „regizorul“ acelei piese.

Din acest punct de vedere, episodul pune în abis lumea spectacolului în general și lumea spectacolului cu piesa *Orașul nostru* de Thornton Wilder în special.

Pe de altă parte, atît personajul Regizor, cît și personajul doamna Gibbs și personajul doamna Webb sînt elemente ale lumii din Grover's Corners actualizată în acest episod.

Avînd în vedere apartenența Regizorului la numărul cel mai mare de lumi ce se intersectează în *Orașul nostru* — fiecare dintre aceste lumi conține minimum o ipostază a Regizorului în calitate de constantă, în raport cu care celelalte elemente au statutul de variabilă ! — am putea trage concluzia că Regizorul se situează (în acest episod și în structura de adîncime a piesei) într-o lume mediană care intersectează atît lumea spectacolului cît și lumea din Grover's Corners, guvernîndu-le pe amîndouă. Acest fenomen este posibil pentru că, la un nivel intermediar al generării textului, ambele lumi au, cel puțin în episodul citat, aceeași structură subiacentă (din moment ce rolurile celor doi a c t o r i sînt similare în oricare dintre lumi).

Dacă acceptăm această ipoteză, concluzia care se impune este că atît lumea spectacolului cît și lumea din Grover's Corners își au originea într-o aceeași (arhi-)mulțime în structura de adîncime, ceea ce explică (1) posibilitatea lor de a funcționa alternativ în spațiul actului de comunicare realizat prin intermediul textului *Orașul nostru*, (2) și posibilitatea lumii spectacolului de a manifesta, de a da expresie lumii din Grover's Corner și (3) necesitatea ca Regizorul să reprezinte o constantă în toate lumile și sublumile, deoarece toate își au originea în structura

de adîncime a textului, în care a c t a n t u l Regizor este un element esențial.

Dependența celor două lumi principale ale textului una de alta este însă biunivocă : și lumea spectacolului depinde de lumea din Grover's Corners pe care o actualizează. Așa se explică faptul că Regizorul trebuie adesea să „dozeze" informația pe care o furnizează elementele acestei lumi despre mulțimea căreia îi aparțin : cu scopul de a-și echilibra propria structură informațională (ca și pentru a conferi acestei informații un caracter verosimil), el cheamă personajele la rampă și „le lasă să-și joace rolul" ; cînd informația pe care o capătă pe această cale spectatorul amenință să devină redundantă, personajele sînt „concediate".

Prezența atmosferei ca o caracteristică de bază în ambele aceste lumi (care deci se actualizează reciproc) este un alt argument în favoarea originii lor într-o aceeași structură de adîncime.

Cînd vorbește cu Profesorul Willard, Regizorul din *Orașul nostru* joacă atît (1) rolul unui narator omniscient care cheamă un martor, îi cere informații și îl concediază (situîndu-se deci în momentul zero al spectacolului : anul 1938), cît și (2) rolul unui locuitor oarecare al orașului (un element din lumea pe care o evocă) ; acest rol se manifestă, de exemplu, atunci cînd îi șoptește profesorului că, de cînd a început piesa, s-au mai născut doi gemeni și a crescut populația orașului (în această ipostază, Regizorul se transpune deci, la fel ca și Profesorul, în a c u m-ul locuitorilor din Grover's Corners, în momentul zero al lumii evocate : anul 1901).

În secvența în care o roagă pe doamna Webb să îl cheme pe redactorul Webb, Regizorul este de asemenea un locuitor oarecare al orașului, situat în momentul zero al lumii evocate.

Regizorul își asumă rolul de prezentator al conferențiarilor așa cum și-l va asuma pe rînd, pe parcursul unor episoade ulterioare, pe acela al domnului Morgan, proprietarul drugstore-ului, pe cel al unei femei bătrîne trecînd pe Strada Mare etc. Între toate aceste roluri există

o echivalență de statut atît din perspectiva spectatorilor (oricare ar fi momentul în care se plasează aceștia) : toate personajele jucate de Regizor sînt locuitori din Grover's Corners.

Prezența profesorului Willard conferă un caracter „realist", autenticitate, „evenimentelor" care se petrec pe scenă, deci lumii din Grover's Corners, pentru că este un personaj tipic de atmosferă, ușor „desuet" din punctul de vedere al receptorilor din 1938, deci cu atît mai mult din punctul de vedere al receptorilor din 1988 :

„(Profesorul Willard, un savant privincial, cu *pince-nez*-ul prins cu o panglică lată de satin, intră prin dreapta avînd în mînă niște hîrtii)".

Atît față de Profesorul Willard, cît și față de ziaristul Webb, Regizorul se comportă ca organizatorul unor conferințe față de conferențiarii invitați.

Ca urmare a acestei strategii discursive, spectatorii din sală se transformă automat în public al celor două conferințe, iar cititorii piesei capătă rolul de lectori — reali sau virtuali ai acestora.

Fenomenul este explicitat oblic de replica doamnei Webb (cînd iese din casă și vine la rampă pentru a scuza întîrzierea soțului) :

„*Doamna Webb* : Vine într-o clipă... S-a tăiat la mînă curățînd un măr.

Regizorul : Mulțumesc, doamnă Webb.

Doamna Webb : Charles ! *Lumea te așteaptă !* [s.n., M.N.]."

Desigur, referindu-se la „lume", doamna Webb are în vedere mai curînd un public ipotetic, virtual, al cărui corifeu este Regizorul. Nu este însă mai puțin adevărat că acest public ipotetic este materializat pentru moment de spectatorii din sală, care chiar ascultă cele două conferințe.

Iar Regizorul, tratîndu-i pe cei doi vorbitori ca pe niște conferențiari invitați, se comportă în mod automat

față de spectatorii din sală ca față de publicul acestor conferințe :

„*Regizorul :* Îmi dați voie să vi-l prezint pe profesorul Willard de la Universitatea din capitala Statului nostru [...]. Vă sîntem profund îndatorați [pluralul ascunde mulțimea formată din Regizor și din publicul din sală, al cărui corifeu este, s.n., M.N.], puteți fi sigur."

În raport cu spectatorii, atunci cînd vorbește cu Profesorul Willard, Regizorul din *Orașul nostru* joacă (1) rolul unui narator care îi cere informații și îl concediază, (2) rolul prezentatorului unei conferințe (care îl aduce în fața publicului) și (3) rolul unui locuitor oarecare al orașului (care îl informează că populația orașului a mai crescut cu doi locuitori.

Rezultatul acestei strategii discursive este de a proiecta și lumea spectatorilor din punctul zero al spectacolului în punctul zero al lumii din Grover's Corners. Ei sînt auditorii unei conferințe, dar auditori veniți în lumea din 1901 dintr-o altă lume (dintr-un alt timp, cel din 1938).

În secvența în care este prezentat publicului ziaristul Webb acest fenomen este și mai evident :

„*Regizorul :* Domnul Webb este redactorul șef al ziarului din Grover's Corners, *Sentinela*, ziarul nostru local."

De această dată, referentul posesivului plural *nostru* este mulțimea formată din Regizor și locuitorii din Grover's Corners (prezenți pe scenă sau presupuși).

Complicitatea dintre Regizor și spectatori a dispărut acum aproape în întregime ; fenomenul transpare în stilul formal, oficial al prezentării.

Ca și personajele, Regizorul se află deci în momentul zero al lumii evocate (anul 1901) ; el are față de personaje avantajul omniscienței, care *din acest punct* (temporar !) *de stație* îi permite să prezinte lumea căreia îi aparține unor indivizi umani veniți din altă lume.

Apartenența domnului Webb însuși la lumea din Grover's Corners din 1901, deci faptul că discursul său este *pronunțat în 1901* este de asemenea indicată oblic într-o didascalie :

„Domnul Webb iese din casă, trăgîndu-și haina pe el. E legat la mînă cu o batistă [pentru că, așa cum tocmai l-a anunțat soția sa, s-a tăiat de curînd la mînă curățînd un măr, n.n., M.N.])."

Astfel, deși rolurile atribuite a c t o r i l o r (conferențiar și auditori) dintr-o conferință sînt în mare parte analoge celor pe care le au a c t o r i i unui spectacol (personaje și spectatori) și deși întregul spectacol cu piesa *Orașul nostru* poate fi interpretat ca o conferință a Regizorului (ilustrată cu „mostre" concrete din lumea despre care este vorba în discursul său), totuși în acest episod particular (al profesorului Willard și al ziaristului Webb), conferința reprezintă o modalitate particulară de manifestare a lumii din Grover's Corners și nu a lumii spectacolului. Fenomenul este o dovadă în plus că cele două lumi sînt analoge, că își au originea în aceeași structură de adîncime, din moment ce oricare dintre ele poate împrumuta pentru un timp o modalitate de expresie care prin convenție îi este specifică celeilalte.

Dialogul domnului Webb cu „spectatorii" (cu acele personaje episodice, plasate în sală, despre care se asumă că fac parte dintre spectatori) este un indiciu că timpul zero al spectacolului a fost abolit, iar spectatorii s-au transpus definitiv în *acum-ul* personajelor, în momentul zero al lumii din Grover's Corners.

Și această scenă este dirijată de Regizor (care intervine în discuție, cere precizări, roagă personajele să vorbească mai tare etc.). Lui i se datorează această schimbare de statut, el este cel ce a făcut spectatorii — ca urmare a maximei lor implicări în lumea la reconstituirea căreia au ajutat — să se transforme în personaje ale lumii evocate, să devină a c t o r i în spectacol, manifestîndu-și astfel explicit calitatea lor de a c t a n ț i în actul de comunicare pe care-l mediază acesta. Este testul de maximă validitate, condiția de maximă reușită a procesului de construire a atmosferei și de această dată însă atmosfera apare și ca o caracteristică a substanței conținutului : o dovedește natura informațiilor pe care „spectatorii" le solicită despre lumea ce se derulează în fața lor : amănuntele care-i interesează („Se bea mult în Grover's

Corners ?“ ; „Există cultură și dragoste de frumos în Grover's Corners“ etc.) corespund unui model de lume preexistent în mintea lor, un model epistemologic general ce poate să aparțină oricărui agent uman.

Dialogul doamnei din lojă cu domnul Webb se încheie cu replica doamnei :

„Mulțumesc, domnule Webb.“,

pe care o va relua Regizorul, „concediindu-l“ definitiv pe domnul Webb. Se stabilește astfel o identitate de rol între doamna din lojă și Regizor, acesta din urmă îndeplinind, în scena la care ne referim, și rolul complex (detaliat mai sus) pe care i-a determinat pe spectatori să și-l asume. Finalul „scenei conferințelor“ produce astfel o nouă garanție a maximei reușite ce încununează procesul construirii atmosferei în acest act de comunicare și în textul care îi servește drept obiect.

IV

Prologul COLIERULUI REGINEI, sau ludicul ca mod de existență

Prologul *Colierului reginei* de Alexandre Dumas este un text de factură specială : atmosfera sa este în primul rînd un factor de limbaj ; discursul personajelor și al vocii auctoriale manifestă toate tehnicile de construire a atmosferei puse în evidență în analizele precedente.

Intitulat *Un bătrîn gentilom și un bătrîn majordom*, primul dintre cele două capitole din care se constituie *Prologul* se deschide printr-o frază care circumscrie strict acțiunea din punct de vedere temporal :

„Cam în primele zile ale lunii aprilie 1784, în jurul ceasurilor trei și un sfert după-amiază [...]."

și funcționează ca semnal că scena care va urma va începe *ex abrupto*. Ca și titlul capitolului, ca și titlul romanului, această precizare plasată la începutul cărții o r i e n t e a z ă totodată o r i z o n t u l d e a ș t e p t a r e al cititorului ; care, încă de la primul contact cu textul, își imaginează lumea acestuia ca pe o lume de atmosferă. Pentru că romanul va mima un roman istoric, a cărui acțiune, plasată într-o epocă anterioară momentului emiterii, se va desfășura, cel puțin parțial, la Curte și în palatele nobiliare. Iar personajele vor fi și ele tipice. Tipice pentru o epocă „apusă", pentru o lume, considerată, prin convenție, de atmosferă. Pentru a face aceste rapide inferențe, cititorului, chiar dacă nu e familiarizat cu cărțile lui Dumas, îi va fi suficient să arunce o privire asupra titlurilor cîtorva dintre capitole : „Un bătrîn gentilom și un bătrîn majordom", „La Pérouse", „Un interior", „Jeanne de La Motte Valois", „Drumul spre Versailles", „Alcovul reginei", „Dimineața în camera reginei", „Domnul de Charny", „Cardinalul de Rohan", „Balul Operei", „Ambasadorul", „În care încep să se zărească chipurile de sub mască" etc. ș.a.m.d. Fie că așteptarea îi va fi ulterior satisfăcută, fie că-i va fi frustrată, receptorul p r e v e d e că va citi un roman de atmosferă, care îi va r e c o n s t i-

tui o epocă trecută (secolul al XVIII-lea francez în preajma Revoluției) și un mediu social, pentru majoritatea zdrobitoare a cititorilor, inaccesibil (viața de la Curte).

Prima frază a romanului continuă cu o formulă retorică :

„[...] bătrînul mareșal de Richelieu, *vechea noastră cunoștință*“ [s.n., M.N.], a cărei funcție este de a face ca cititorului să-i pară cunoscută lumea în care este introdus ; datorită acestei formule retorice, lectorul va avea impresia contactului cu un déjà connu, chiar dacă nu a citit *Joseph Balsamo*, romanul precedent din ciclu.

Portretul mareșalului de Richelieu, cu care continuă primul paragraf al *Prologului* conține o serie de mărci (referitoare la ținuta sa vestimentară, gesturi etc.) care provoacă în mintea cititorului o analogie implicită între personaj și o marionetă și reprezintă astfel o indicație oblică (pe care restul textului o va confirma sau o va infirma) că scena care urmează va fi pentru lector un spectacol :

„[...] după ce își îmbibase el însuși sprîncenele cu o vopsea parfumată, *împinse cu mîna oglinda* pe care o ținea valetul său [...] și, *clătinînd capul într-un fel care era numai al lui*, zise : „să mergem, e destul de bine așa și, *ridicîndu-se de pe fotoliu, scutură cu un gest tineresc pulberea de pudră albă* ce zburase din perucă pe *pantalonii albastru-deschis. Apoi, după ce făcu de cîteva ori înconjurul cabinetului, examinîndu-și cu încîntare pasul* încă elastic, strigă : Să vină majordonul !“ [s.n., M.N.].

Asemănarea personajului cu o marionetă — o fantoșă prevăzută cu un mecanism mai mult sau mai puțin evident care o face să acționeze potrivit unui „program“ previzibil — o stabilește automat nu numai cititorul de la sfîrșitul secolului XX, ci o putea stabili și un lector contemporan cu Dumas, căruia, la un interval de trei sferturi de veac de la epoca în care este plasată acțiunea cărții, atitudinea și îmbrăcămintea ducelui îi păreau poate mai „ridicole“ decît ne par nouă astăzi. Îi păreau, în orice caz, anacronice și desuete, pentru că întîlnise adesea în copilărie (fie „în carne și oase“, fie în tablouri, fie în po-

vestirile altora) „supravieţuitori" din perioada la care se referă cartea.

Chemat de stăpînul său,

„Majordomul se prezintă în costum de ceremonie."

Costumul majordomului, ca şi pregătirile prealabile pe care le-a făcut ducele de Richelieu în vederea discuţiei cu acesta (preludiu al „evenimentului" care va fi dineul) avertizează cititorul că scena care va urma va avea un caracter inedit în contextul celorlalte întîmplări din lumea actualizată în roman ; sînt semnale că actorii acestei scene îşi vor asuma în mod conştinet cîte un rol, rolul prescris de ceremonial.

Tot restul scenei şi aproape tot restul capitolului constă din convorbirea celor două personaje. Dialogul se desfăşoară în mai multe „reprize". Datorită strategiei discursive complexe folosite de emiţătorul textului (ce se manifestă şi în succesiunea replicilor şi în comentariul auctorial), încă înainte de a fi parcurs primele două pagini, cititorul poate face implicit analogia între acest dialog dintre stăpîn şi servitor şi un „meci". Meciul va fi un *agon* pornit de pe poziţii ierarhice inegale, datorită cărora majordomul este iniţial handicapat ; această situaţie va fi însă răsturnată de mai multe ori pe parcursul desfăşurării jocului.

O primă sursă a atmosferei este deci s u p r a p u n e r e a u n e i s t r u c t u r i l u d i c e (care implică în cel mai înalt grad neprevăzutul şi care are ca scop şi aproape întotdeauna ca rezultat revelarea raportului „real" de forţe al partenerilor, dincolo de orice ierarhie convenţională) p e s t e o s t r u c t u r ă s o c i a l ă r i g i d ă, ale cărei convenţii se cer respectate cu stricteţe.

Dialogul începe cu cîteva replici ce plasează cititorul în atmosfera convenţională care guvernează relaţiile unui mare nobil cu servitorul său :

„Mareşalul luă un aer grav, aşa cum o cerea situaţia.

— Domnule — spuse el — presupun că mi-ai pregătit o masă bună.

— Desigur, monseniore.

— Ai primit lista invitaţilor mei, nu-i aşa ?

— Şi am reţinut numărul cu exactitate, monseniore. Nouă tacîmuri, nu este aşa ?

— Sînt tacîmuri şi tacîmuri, domnule. [...]".

Aşa cum o indică ultima replică citată, mareşalul pare să cîştige această primă repriză a dialogului. Pare să o cîştige şi pe cea de a doua, în care este pusă în discuţie regalitatea contelui de Haga :

„— Mai întîi, la ce oră vei servi masa ?

— Monseniore, burghezii mănîncă la două, magistraţii la trei nobilimea la patru.

— Şi eu, domnule ?

— Monseniorul va mînca astăzi la ora cinci.

— Oh ! Oh ! La ora cinci !

— Da, monseniore, ca regele [...]. Pentru că pe lista pe care manseniorul mi-a făcut cinstea să mi-o trimită se află numele unui rege [...]. Ei bine, contele de Haga este un rege.

— Nu cunosc nici un rege care să se numească astfel.

— Atunci să mă ierte monseniorul, spuse majordomul înclinîndu-se, dar am crezut, am presupus...".

„Avantajul" care rezultă după fiecare dintre aceste două reprize ale meciului este în perfectă concordanţă cu ierarhia socială prestabilită. Este ceea ce îi permite mareşalului ca, după fiecare manşă cîştigată să verbalizeze o morală, să „îi dea o lecţie" slujitorului său, obligat să o accepte fără comentarii. Astfel, după primul schimb de replici, pentru a-şi sublinia triumful :

„Mareşalul îl întrerupse pe majordom, schiţînd un gest de nerăbdare, atenuat, ce-i drept, de ţinuta sa maiestuoasă :

— *Dar...* nu este un răspuns, domnule şi de fiecare dată cînd aud cuvîntul *dar*, şi l-am auzit de multe ori în optzeci de ani, ei bine, domnule, de fiecare dată cînd l-am auzit, sînt dezolat că trebuie să ţi-o spun, însoţea o prostie."

După a doua manşă pierdută, lecţia pe care o primeşte majordomul este încă şi mai dură :

„Datoria dumitale nu este să crezi, domnule ! Datoria dumitale nu este să presupui ! Ceea ce ai dumneata de făcut este să citeşti ordinele pe care ţi le dau fără să adaugi nici un comentariu. Cînd vreau să se ştie un lucru, spun, cînd nu spun, înseamnă că nu vreau să se ştie.

Majordomul se înclină a doua oară, şi de data aceasta mai respectuos decît dacă ar fi vorbit unui rege".

În continuarea dialogului, aşteptarea cititorului (şi, cu atît mai mult, a ducelui de Richelieu) va fi însă frustrată în cîteva rînduri într-un mod care va intensifica atmosfera construită în acest capitol. Căci diferenţa ierarhică dintre personaje — care continuă să fie marcată prin formulele de adresare, prin indicarea tonului poruncitor al ducelui şi a tonului respectuos, pe alocuri chiar umil al servitorului — nu va mai fi dublată, cum se întîmpla la începutul scenei, de o diferenţă în ceea ce priveşte avantajele „reale" pe care cei doi parteneri le au unul asupra celuilalt.

Majordomul îşi transgresează statutul pe care i-l impune codul social al epocii (cod actualizat pînă acum cu fidelitate în roman). El nesocoteşte ordinele primite şi îşi mărturiseşte cu voce tare nesupunerea, provocînd astfel o răsturnare de situaţie :

„— Prin urmare, domnule — continuă bătrînul mareşal — de vreme ce nu am la masă decît gentilomi, vei binevoi să mă serveşti la ora patru, ora mea obişnuită.

Nici dacă şi-ar fi auzit condamnarea la moarte, bătrînul slujitor nu s-ar fi posomorît mai tare ca la auzul acestui ordin. Palid, copleşit de povara mustrării, se clătină ca şi cum ar fi primit o lovitură. Apoi, revenindu-şi, spuse cu curajul pe care ţi-l dă numai disperarea :

— Întîmplă-se ce s-o întîmpla, monseniore, dar nu veţi lua masa decît la ora cinci.",

ceea ce permite ca în restul scenei să predomine un nou cod ; relaţiile dintre cei doi parteneri vor fi de acum încolo modelate în primul rînd de o structură ludică şi abia în al doilea rînd de o structură împrumutată din codul ierarhic dinaintea Revoluţiei franceze.

Cum la prima vedere cele două structuri par incompatibile, convenţiile ierarhice trebuie neapărat respectate. Altfel majordomul riscă, aşa cum s-a întîmplat la sfîrşitul primei părţi a acestei scene, să fie concediat. Trecerea de la o structură la alta nu se poate face fără multe ocolişuri, fără a proiecta la nivelul discursului o serie de

mulțimi analoge celei căreia îi aparțin cei doi „jucători". Lumi ce se înscriu pe alte coordonate spațio-temporale, dar aparțin aceleiași macrostructuri ierarhice, sînt proiectate în prezent, introduse prin analepsă în interiorul situației de comunicare în care sînt implicate cele două personaje, servind astfel la elucidarea acesteia.

Cel care recurge primul la analepsă este majordomul :

„Domnule mareșal — replică sec majordomul — am fost pivnicer la domnul prinț de Soubise și intendent la domnul prinț cardinal Louis de Rohan. La primul, maiestatea sa, răposatul rege al Franței lua masa o dată pe an, la al doilea, maiestatea sa, împăratul Austriei lua masa o dată pe lună. Știu deci cum trebuie serviți suveranii, monseniore. [...]. Dumneavoastră, domnule mareșal, primiți astăzi un oaspete care își zice, chipurile, contele de Haga, contele de Haga nu este altul decît regele Suediei. *Domnule mareșal, sau voi părăsi* în seara asta palatul sau domnul conte de Haga va fi tratat ca un rege." [s.n., M.N.].

Discursul majordomului își propune să-i dovedească interlocutorului — pe care acum îl tratează ca pe un partener de joc cu care are drepturi egale (vezi recurența de trei ori în acest discurs a formulei *domnule mareșal*, cu care i s-ar putea adresa și un egal, prin comparație cu apariția o singură dată a apelativului *monseniore*, rezervat inferiorilor) că el este un bun cunoscător al ierarhiei („Știu deci cum trebuie serviți suveranii, monseniore"), pe care nu-l va încălca prin aparenta sa nesupunere. Dimpotrivă, după părerea majordomului, cunoașterea perfectă a codului social al epocii (la care a ajuns datorită unor experiențe anterioare similare : „am fost pivnicer la domnul prinț de Soubise și intendent la domnul prinț cardinal Louis de Rohan") îi dă dreptul, să stabilească în continuare condițiile jocului : discursul majordomului se încheie printr-un ultimatum adresat partenerului : „[...] sau voi părăsi în seara asta palatul sau domnul conte de Haga va fi tratat ca un rege.").

Jocul este astfel pus pe baze noi. Secvența anterioară a scenei se încheiase printr-o declarație în esență similară a adversarului, căci stipula de asemenea pretenția unuia

dintre parteneri (a ducelui, a stăpînului !) de a stabili regulile jocului :

„— Află, domnule, că lucrurile trebuie făcute aici cum îmi place mie, iată ceea ce se cuvine. Or, eu am hotărît să iau masa la patru și nu îngădui ca, atunci cînd vreau să iau masa la patru, dumneata să mi-o servești la cinci."

Arbitrul jocului, cel care îl dirijează și care, în ipostaza de jucător (simultană celei de arbitru) va repurta și victoriile jocului, va fi însă servitorul. După un scurt intermezzo, el îl determină pe Richelieu să-și recunoască (deocamdată indirect) pentru prima dată înfrîngerea :

„— La dracu ! exclamă mareșalul aproape umilit. Cine vorbește despre bani ? [...]",

iar apoi să treacă de la ordine la rugăminți :

„— Atunci nu te mai încăpățîna și servește masa la ora patru."

De acum înainte, mareșalul de Richelieu pierde teren treptat, la fiecare schimb de replici. În momentul în care recurge la rîndul său la analepsă —

„Dar ce așteptați ? Un pește ? Întocmai ca domnul Vatel ?"

mareșalul recunoaște implicit că se află pe o poziție egală cu a interlocutorului (care făcuse de asemenea uz de analepsă într-o secvență anterioară a dialogului).

Conștientizînd modificarea survenită astfel în statutul său, mareșalul schimbă apoi tactica, începînd să-și flateze adversarul, pentru a nu fi înfrînt definitiv :

„— Dar bine, domnule, dumneata făgăduiești minuni ; ești tare iscusit."

Din punctul de vedere al strategiei folosite de emițătorul textului (Alexandre Dumas), scena este perfect echilibrată : pe măsură ce, în cadrul structurii ludice, servitorul cîștigă avantaje asupra stăpînului, replicile sale marchează crescendo conștiența superiorității sale sociale. Astfel, el revine definitiv la apelativul *monseniore*, folosindu-l chiar (într-o replică în care își recunoaște propria inferioritate pe plan social) pe cel de *stăpîne* :

„— Dacă este așa, *stăpîne*, mai bine să rămîi în viață și să-ți faci datoria. În loc să mă omor, *voi încerca să slujesc* [...]." [s.n., M.N.].

Majordomul recurge însă la acest artificiu pentru a-i da, la rîndul său, în mod indirect, o lecție ducelui. Căci urmarea acestei replici are fără îndoială o intenție moralizatoare :

„[...] Voi căuta să slujesc, *așa cum ar fi slujit și Vatel, dacă domnul prinț de Condé ar fi avut răbdare să aștepte o jumătate de oră.*“ [s.n., M.N.]

Pentru a atenua reproșul, dar și pentru a-și pune și mai mult în evidență victoria de care știe că se apropie în planul structurii ludice, în intervenția sa următoare, majordomul i se adresează ducelui la persoana a treia —

„— Monseniorul dorește să-i spun ?“ —

ceea ce în toate codurile conversaționale marchează maximul respect față de interlocutor. După această împăcare aparentă în planul structurii ierarhice, jocul poate continua, cei doi adversari păstrîndu-și avantajele și dezavantajele cîștigate în repriza anterioară.

— „Monseniorul dorește să-i spun ?“, replica citată mai sus, marchează astfel totodată punctul culminant al scenei, punctul în care manifestările celor două coduri se află într-un echilibru relativ, iar informația principală, pe care majordomul singur o deține și care a cauzat toate complicațiile de pînă acum, urmează în sfîrșit să fie dezvăluită de acesta interlocutorului său și cititorilor.

Ajungem astfel la secvența principală a acestui capitol, secvență (pregătită cu atîta grijă) ce s-ar putea numi „epopeea sticlei cu vin“. Vinul de Tokay, „personajul principal“ din primul capitol, este adus în discuție de majordom tot printr-o analepsă :

„— Iată despre ce este vorba, monseniore. Maiestatea sa, regele Suediei [...] nu bea altceva decît vin de Tokay. [...] Cînd [...] a venit pentru prima dată în Franța și nu era decît moștenitorul tronului, a luat masa la răposatul rege, care primise douăsprezece sticle de Tokay din partea maiestății sale împăratul Austriei. [...]“

Analepsele și prolepsele — ce prilejuiesc comparații explicit și implicit între momentul în care se desfășoară o scenă și momente anterioare sau ulterioare acesteia — sînt o marcă „tare“ a faptului că atmosfera construită în

această secvență este de gradul al doilea atît din perspectiva personajelor cît și a cititorului.

O altă marcă este faptul că, de acum încolo, cititorul va recunoaște în discursul majordomului, în strategia folosită de acesta pentru a-și pune în valoare iscusința — stîrnind curiozitatea, provocînd temerile și apoi aducînd liniștea interlocutorului său —, un scenariu de tip „policier":

„— Ei bine, monseniore, din aceste douăsprezece sticle din care a gustat prințul moștenitor [...], astăzi nu mai există decît două.

— Oh ! Oh !

— Una din ele se află încă în pivnițele regelui Ludovic al XVI-lea.

— Și cealaltă ?

— Tocmai asta e, monseniore. Cealaltă sticlă, ei bine ! cealaltă a dispărut — *rosti cu un surîs triumfător majordomul, care vedea apropiindu-se pentru el o victorie binemeritată.*

— Și cine a făcut-o să dispară ?

— Unul dintre prietenii mei care-mi este foarte devotat : pivnicerul răposatului rege.

— Aha ! Și care ți-a dat-o dumitale ?

— Desigur, monseniore — rosti cu mîndrie majordomul.

— Și ce-ai făcut cu ea ?

— Am depus-o cu mare grijă în pivnița stăpînului meu.

— A stăpînului dumitale ? Și cine era stăpînul dumitale pe vremea aceea, domnule ?

— Monseniorul cardinal prințul Louis de Rohan.

— Ah, Dumnezeule ! La Strassbourg ?

— La Saverne.

— Și ai trimis să mi se aducă mie această sticlă ?

— Întocmai, monseniore — *răspunse majordomul, cu tonul cu care ar fi spus „Nerecunoscătorule !"*. [s.n., M.N.]

Comentariile auctoriale subliniate indică reinsinuarea, restabilirea structurii ludice în relațiile dintre interlocutori. Victoria definitivă aparține majordomului, ceea ce adversarul său recunoaște deschis.

„Ducele de Richelieu strînse mîna bătrînului servitor, exclamînd :

— Domnule, îţi cer scuze, eşti regele majordomilor !"

Victoria va continua să fie de partea majordomului şi în finalul acestui dialog despre soarta sticlei cu vin, despre eventualele pericole care o pîndesc.

„Plecînd capul, mareşalul se recunoscu încă o dată înfrînt în faţa slujitorului său."

Secvenţa următoare a convorbirii, în care sînt prezentaţi pe scurt cei opt invitaţi, contribuie de asemenea la construirea atmosferei, pentru că „schiţa de portret" pe care o face majordomul fiecărui invitat îi evocă cititorului o trăsătură caracteristică a epocii reconstituite în roman :

„— Monseniore, domnul de La Pérouse e la rege : discută cu maiestatea sa geografie, cosmografie. Deci regele nu-l va lăsa [...] să plece devreme. [...] Tot aşa se va întîmpla cu domnul de Favras, care se află la domnul conte de Provence şi care îi vorbeşte fără îndoială despre piesa domnului Caron de Beaumarchais.

— Despre *Nunta lui Figaro ?*

— Da, monseniore.

— Ştii că eşti un adevărat literat, domnule.

— În timpul liber, citesc, monseniore."

Şi de această dată, atmosfera este de gradul al doilea : într-o discuţie, la rîndul său creatoare de atmosferă, dintre un mare senior şi majordomul său în perioada de apogeu a domniei lui Ludovic al XVI-lea, sînt introduse — în abis — aluzii la personaje şi evenimente marcante din această epocă.

Aceasta îi permite mareşalului să îşi reia rolul de „filozof elegant" (pe care îl va păstra pînă la sfîrşitul *Prologului)*, rol pe care îl joacă în toate operele dumasiene ce evocă Franţa primelor trei sferturi ale veacului al XVIII-lea şi pe care se pare că l-a jucat şi în realitate :

„— Bine — spuse mareşalul —, în afara lui Taverney, ai numit toţi invitaţii şi ai făcut-o într-o ordine demnă de Homer şi de bietul meu Rafé."

Comparînd reflectarea unei lumi aşa cum apare ea în discursul majordomului cu reflectarea ei posibilă în lite-

ratură (Homer) și într-o lume actuală dispărută de curînd (cea a fostului său valet Rafé, acum mort), comentariul mareșalului de Richelieu indică faptul că, din perspectiva sa, lumea în care trăiește (și care va intra curînd după aceea în scenă) este o lume de gradul al patrulea, deci o lume dublu reflectată, a cărei atmosferă decurge în primul rînd din recursul la limbaj. Actualizînd valențele expresive ale limbajului, în lumea ducelui de Richelieu sînt reflectate oblic, indirect, după ce au fost filtrate prin structuri multiple — cele mai multe de sorginte artistică sau măcar ludică! — o serie de caracteristici ale referentului, ce ajung astfel să semene mai curînd cu alte posibile analogonuri textuale ale lor decît cu ele însele, adică cu alți referenți posibili din aceeași lume actuală.

Ludicul se dovedește astfel a fi instanța care mediază — din perspectiva personajelor — între planul referențial, planul lumii actuale a celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea (în care emițătorul asumă că trăiesc) și posibilele reflectări artistice ale acestei lumi, către care personajele tind în permanență. Din propria lor perspectivă, personajele *Prologului* (vor dovedi-o din plin în capitolul al doilea!) sînt deci mai curînd *actori* decît *ființe reale*; jocul este grila care îi desparte de „realitate", e convenția în care se refugiază pentru a-și vicia percepția. Astfel *agonul* va fi, cel mai adesea, dominat de *ilinx*.

Capitolul al doilea al *Prologului* se intitulează *La Pérouse*; chiar după o lectură superficială, el ar putea fi divizat în trei părți distincte, inegale ca lungime. În cea dintîi, ce redă sosirea invitaților și discuțiile preliminare dintre aceștia, textul reconstituie o lume de atmosferă de gradul întîi, un tip de lume pe care începuse de altfel să o manifeste încă de la sfîrșitul capitolului precedent, din momentul intrării în scenă a contesei de Barry și a baronului de Taverney.

De fapt, începutul capitolului este o scenă tipică pentru orice roman sau film de atmosferă:

„În aceeași clipă, huruitul surd al mai multor trăsuri pe pavajul vătuit de omăt îl avertiză pe mareșal că oaspeții săi

sosiseră şi, la scurt timp după aceea, grație punctualității majordomului său, opt persoane se aşezau în jurul mesei ovale din sufragerie. Opt lachei, tăcuți ca nişte umbre, sprinteni fără a fi grăbiți, prevenitori fără a fi inoportuni, lunecînd pe covoare, treceau printre invitați fără a le atinge brațele, fără a se ciocni de fotoliile încărcate de blănuri ce cădeau pînă la picioarele invitaților. Şi oaspeţii mareşalului se lăsară în voia plăcutei călduri a sobelor, a aromei fripturilor, a parfumului vinurilor şi a zumzetului primelor discuții ce se înfiripau după supă.

Nici un zgomot nu răzbătea prin jaluzelele trase; în afara zgomotului făcut de comeseni, în sală domnea o linişte desăvîrşită; farfuriile îşi schimbau locul fără să se audă un sunet, argintăria trecea din bufete pe masă fără cel mai slab clinchet, iar majordomul părea mut; poruncea din ochi.

Astfel, după primele zece minute, comesenii se simțiră cu desăvîrşire singuri în această încăpere; păreau că sînt surzi şi muţi aceşti servitori aproape fantomatici."

Autosuficientă prin redundanță excesivă, această lume de atmosferă pare că va dăinui veşnic; în orice caz, aceasta se va dovedi în continuare atitudinea personajelor față de mulțimea căreia îi aparțin. Fragmentul citat reînvie, reconstituie pentru cititor un tablou de epocă, redînd, cu întreaga prospețime a culorilor şi finețe a trăsăturilor, consensul general ce domneşte în interiorul unei lumi a cărei coeziune nu va putea fi decît cu greu distrusă. Ne explicăm complexitatea rolului pe care-l joacă în acest ciclu de romane Cagliostro, personaj duplicitor prin excelență, exterior lumii aristocratice, din care asumă că face parte numai pentru a o putea dinamita. Ne explicăm de asemenea complexitatea rolului pe care urmează să îl joace Cagliostro chiar în acest capitol în care, numai prin multiple proiecții în timp şi în spațiu, în literatură, în mit şi în istorie, făcînd apel la fapte controlabile şi dezvăluind subiectivitatea cea mai intimă a personajelor, va putea să depersonalizeze această lume, reducînd-o în final la o schemă abstractă — deci anulîndu-i tocmai nota personală a atmosferei! — schemă pe care îi va fi apoi uşor s-o descompună.

În paragraful următor, structura ierarhică și structura ludică — despre care cititorul romanului știe acum din capitolul precedent că sînt formele dominante care modelează lumea ducelui de Richelieu — se află într-un perfect echilibru. Ducele de Richelieu și contele de Haga își dispută „întîietatea" în această lume, pe care cel dintîi dovedește că o domină în planul ludic (pentru că a reușit să-i facă o surpriză agreabilă invitatului său de onoare), iar cel de al doilea — în planul ierarhiei convenționale (pentru că, așa cum o recunosc toți invitații, este și se comportă ca un rege, în pofida incognitoului asumat).

Secvența se deschide cu intervenția ducelui de Richelieu,

„[...] primul care rupse tăcerea solemnă ce domnea în timp ce se servea supa, spunînd vecinului său din dreapta :

— Domnul conte nu bea ?",

al cărui dialog cu contele de Haga introduce în discuție vinul de Tokay. Secvența se încheie cu protestul exprimat de Cagliostro în legătură cu importanța pe care o acordă vinului de Tokay ceilalți invitați ; este pretextul pentru ca personajul să-și exprime de fapt dezaprobarea la adresa legilor ce guvernează lumea din sufrageria ducelui de Richelieu și să încerce să introducă o structură nouă.

Asumînd că vinul de Tokay are un statut egal cu cel al personajelor, pe care le poate oricînd substitui, invitații ducelui se dovedesc însă buni cunoscători ai legilor care le guvernează lumea — atît în planul ierarhic, cît și în planul ludic — și marchează astfel în mod indirect coeziunea puternică (pentru că e conștientizată !) dintre elementele mulțimii căreia îi aparțin :

„— Decanul de vîrstă aici este cu siguranță vinul pe care domnul conte de Haga îl are în acest moment în paharul său — spuse domnul de Fauvras.

— Un Tokay de o sută douăzeci de ani, aveți dreptate, domnule de Favras — răspunse contele. Acestui Tokay îi revine deci cinstea de a închina în sănătatea regelui.

[...].

— Protestați asupra dreptului de întîiul născut al Tokay-ului ? ! strigară în cor invitații."

La baza respectului dovedit de fiecare individ ce populează această lume pentru partenerii săi de joc stă, desigur, respectul tuturor pentru convenția socială care îi face egali (pentru că toți aparțin aceleiași caste și pentru că participă la un dineu, deci la un joc de societate, în care constrîngerile sînt foarte laxe, cu atît mai mult cu cît toți trebuie să pretindă că regele se află acolo incognito ; este pentru cititor primul semnal că jocul din categoria *mimicry* se subordonează *ilinxului*. Egalitatea de statut între personaje — deci, pînă la un punct, chiar posibilitatea de a-și schimba între ele rolurile — se stabilește astfel la nivelul ambelor structuri care le guvernează lumea. De aceea, pentru aceste personaje, obișnuite (cum a demonstrat-o primul capitol al *Prologului)* ca orice dorință a lor să se traducă imediat în fapt, pentru aceste personaje, care-și respectă partenerii pentru că știu că nici unul nu va transgresa vreodată codul, deci care își acordă credit maxim reciproc, se abolește orice diferență între „a spune" și „a face", între iterativ și performativ. Este, poate, jocul fundamental — gratuit, ca orice joc — în care sînt angajați cu toții ; este, în orice caz, principala sursă de atmosferă în romanele lui Dumas, texte în care planul referențial este, cel mai adesea, echivalent celui lingvistic.

În spațiul *Prologului*, aceasta este principala motivație care va conferi „realitate" profețiilor lui Cagliostro, incursiunilor sale în timp și spațiu, pe care fiecare personaj (și fiecare lector) poate să le urmărească, deci în care se pot implica cu toții, pe care și le pot apropria cu toții.

Faptul că ludicul devine modalitatea dominantă de existență a acestei lumi, asumată, deci autentificată, de personaje înseles :

„— Ah, vă dați prea bine seama, doamnă, că este o părere preconcepută și că *ne amuzăm* — replică domnul de Favras, *încercînd să glumească.*

— *Bineînțeles că ne amuzăm* — adăugă și contele de Haga — *fie că va fi adevărat fie că nu va fi.*" [s.n., M.N.]. conferă maximă credibilitate „evenimentelor" din acest capitol, reprezintă textul maximei verosimilități.

Cititorii încetează de a mai raporta lumea evocată în roman la ceea ce (li se par a fi) coordonate „realiste", înscriind-o definitiv în spațiul j o c u l u i ; ei se pot implica în ea fără restricții din afară, acceptînd regulile impuse de emițător. Obligația acestuia din urmă va fi doar să respecte el însuși regulile, deci să creeze prin discurs o lume autoconsistentă. Că tranzacția încheiată implicit între emițător și receptor în actul de comunicare pe care-l mijlocește scriitura este o tranzacție ludică o demonstrează și lipsa aparentă de legătură între *Prolog* și restul cărții. *Prologul* are funcția să stabilească regulile jocului : (1) statutul interschimbabil al „pionilor" (ce motivează, într-un plan de adîncime, faptul că majoritatea personajelor romanului vor fi altele decît cele din *Prolog*, în continuare acestea apărînd numai sporadic, în roluri lipsite aparent de importanță) și (2) caracterul gratuit al „evenimentelor", al oricăror „evenimente". Din perspectiva cititorului, *Prologul* se dovedește astfel a fi și o *artă poetică* : după ce i-a oferit receptorului regulile jocului intra- și extratextual și schema de desfășurare a evenimentelor — a cărei posibilitate de funcționare a testat-o construind o lume autoconsistentă, mostră ce pune în abis macrolumea manifestată ulterior — romanul poate să înceapă. „Realitatea" adevărată, autentică e *Prologul* ; restul e doar literatură.

„Magia" pe care o exercită Cagliostro asupra interlocutorilor săi în partea a doua a capitolului *La Pérouse*, va consta din a-i face pe toți, după propriul său exemplu, s ă d o r e a s c ă un lucru, pentru ca acel lucru s ă l e ș i p a r ă c ă a e x i s t a t. Astfel, atunci cînd, scăpînd de sub puterea „vrăjii" (presupunem că), personajele își vor regăsi o perspectivă obiectivă, totul — chiar și evenimentele „reale", „controlabile", chiar și propria lor existență ! — va avea pentru ele un caracter fictiv. Discursul lui Cagliostro abolește frontiera dintre „real" și „imagi-

nat“, strategia sa cea mai subtilă folosită în acest scop fiind aceea de a-i influența pe toți în același fel. Dispare astfel din această lume orice conștiință obiectivă, căci pentru fiecare personaj toți ceilalți au statut de martori.

În finalul capitolului, naratorul marchează în mod indirect faptul că a manevrat conștient complexa strategie discursivă a lui Cagliostro și efectele acesteia asupra celorlalte personaje, remarcînd că toți invitații ducelui au dispărut, deoarece „nici unul n-a mai avut curajul să dea ochi cu autorul sinistrei preziceri“, aceasta pentru că un nou contact cu „vrăjitorul“ ar fi antrenat în mod automat transformarea prezicerii în fapt. Implicația acestui gest — singurul gest „responsabil“ (singura manifestare a voinței) al interlocutorilor lui Cagliostro — este că lor le-a lipsit și curajul de a mai da ochii unul cu altul, fiecare evitîndu-i pe martorii prezicerii, pe aceia care, autentificînd actul prezicerii ar fi dus la trecerea automată a iterativului în performativ.

Cea de a doua și cea mai importantă parte din acest capitol este o perpetuă întretăiere a unei mulțimi cvasi-infinite de lumi actualizate simultan sau succesiv în discursul lui Cagliostro, un caleidoscop cu multiple trepte în care personajele și cititorii se implică deopotrivă.

Principalele proiecții — pretext și sursă pentru toate cele care vor urma — sînt proiecțiile în timp. Din momentul prezent al dineului și din spațiul în care este circumscris acesta (masa din sufrageria ducelui de Richelieu), timp și spațiu zero al discursului, Cagliostro începe prin a le actualiza comesenilor spații și momente — istorice ! — din trecut, considerate, prin convenție, de răscruce ; pretinzînd (1) că a făcut parte din toate aceste lumi, pe care de altfel (2) le compară, din multiple puncte de vedere cu lumea din timpul și din spațiul zero al discursului, Cagliostro își proiectează în mod automat auditorii în fiecare dintre ele, îi face să le accepte ca „realități“ în care se vor implica pe nesimțite.

„— Protestați asupra dreptului de întîiul născut al Tokay-ului [de aici de pe masă, n.n., M.N.] ?

— Bineînțeles, — replică liniștit contele — pentru că eu însumi l-am sigilat în sticlă [...] în 1664, în ziua victoriei lui Montecuculli asupra turcilor. [...] Aveam mai mult de zece ani cînd am îndeplinit această operație [...], deoarece a treia zi am fost însărcinat de maiestatea sa împăratul Austriei să-l felicit pe Montecuculli care, prin victoria de la Saint-Gothard, a răzbunat ziua de la Especk, din Esclavonia, zi în care necredincioșii au bătut atît de rău trupele imperiale, prietenii și tovarășii mei de arme din 1536."

Folosind permanent această tehnică, el își întoarce în timp auditorii pînă în punctul în care autenticitatea evenimentelor și a mărturiilor nu mai poate fi controlată obiectiv, pînă la războiul troian.

„— Și totuși nu sînteți invulnerabil ca Ahile, de vreme ce Paris l-a putut ucide cu o săgeată în călcîi."

și la Biblie :

„— Vă asigur [...] că Ionathan era mult mai amuzant decît mine. Ah ! fermecător camarad ! Cînd a fost omorît de către Saul, am simțit că-mi pierd mințile."

Auditorii se implică în discursul lui Cagliostro la început ca într-un joc de societate :

„[— Bătălia de la Especk a fost un dezastru îngrozitor.]

— Cu toate astea, mai puțin dureros decît dezastrul de la Crécy — spuse Condorcet *surîzînd*." [s.n., M.N.],

ajungînd apoi să confunde treptat jocul cu „realitatea". Astfel cititorii cărții oscilează între a atribui cererile ulterioare de precizări, formulate de personaje :

„— Ah ! exclamă doamna de Barry. Ah, l-ați cunoscut pe Filip de Valois ?

[...]

— O, Doamne ! interveni La Pérouse. Dumneavoastră, domnule, nici nu veți crede cît de mult regret că, în loc să asistați la bătălia de la Crécy nu ați asistat la cea de la Actium. [...]. Pentru că ați fi putut să-mi dați amănunte nautice care, cu toată frumoasa descriere a lui Plutarh, mi-au rămas foarte nelămurite.

[...]

— Şi aţi văzut-o pe regina Cleopatra, domnule de Cagliostro ?"

dorinţei lor de a se implica în joc considerat ca joc, sau dorinţei de a-şi apropria o „realitate" ale cărei amănunte le sînt pentru moment necunoscute.

Cînd discuţia ajunge la Cleopatra :

„— Astfel, Cleopatra era...

— Mică, subţire, vioaie, spirituală, cu ochii mari şi migdalaţi, un nas grecesc, dinţii ca perlele şi *mîna ca a dumneavoastră, doamnă ;* o mînă demnă de un sceptru. *Iată un diamant pe care mi l-a dat* şi pe care îl avea de la fratele ei Ptolemeu : îl purta la degetul mare." [s.n., M.N.],

vorbitorul furnizează (ceea ce pretinde a fi) o dovadă palpabilă (inelul care face înconjurul mesei) că lumea pe care a evocat-o a fost cîndva lume actuală pentru el şi compară explicit această lume cu cea din timpul şi din spaţiul zero al discursului.

Încrederea şi neîncrederea interlocutorilor se află acum în echilibru : neîncrederea totală este exprimată de contesa Du Barry, prima care se detaşează de joc imediat ce a obţinut informaţia dorită :

„— Ah, dar e minunat ! adăugă doamna Du Barry prăpădindu-se de rîs. Şi adevărul este că n-am văzut un om mai serios şi în acelaşi timp mai amuzant ca dumneavoastră.",

iar încrederea desăvîrşită este atitudinea baronului de Taverney, observată şi denunţată de Richelieu, deci autentificată de un martor :

„— Vă avertizez că dacă mai continuaţi, conte — zise ducele de Richelieu — o să-l înnebuniţi pe bietul Taverney, care într-atît se teme de moarte, încît vă priveşte năuc crezîndu-vă nemuritor."

Din perspectiva lui Cagliostro, ludicul se subordonează, în calitate de submulţime, macrolumii actuale, ceea ce este firesc pentru un individ uman care a trăit în toate timpurile şi în toate spaţiile. O demonstrează scurtul intermezzo care urmează în desfăşurarea dialogului, prin care Cagliostro explicitează din nou analogia dintre lumile actualizate pînă acum şi lumea din timpul şi din spaţiul zero al discursului (lumi între care stabileşte acum o relaţie de echivalenţă explicită : „[...] ea [...], ca şi dum-

neavoastră, sau dumneavoastră ca şi ea [...]“) :

„— Cleopatra ?

— Da, doamnă contesă, Cleopatra. V-am spus că avea ochii negri ca şi ai dumneavoastră şi bustul aproape tot atît de frumos.

— Dar, conte, de unde ştiţi dumneavoastră cum este bustul meu ?

— Seamănă cu al Casandrei, doamnă, şi ca să nu lipsească nimic acestei asemănări, *ea avea, ca şi dumneavoastră, sau dumneavoastră ca şi ea* un mic semn negru deasupra celei de a şasea coaste din stînga.

— Oh, conte, dar sînteţi un adevărat vrăjitor !

— A, nu, marchiză — *replică mareşalul de Richelieu rîzînd* — i-am spus eu.

— Dar dumneavoastră de unde ştiţi ?

Mareşalul îşi ţuguie buzele :

— Hm ! făcu el. Este un secret de familie.“ [s.n., M.N.]

Mimicry-ul se transformă astfel din nou în *ilinx*, iar comentariul auctorial autentifică faptul că personajul cu rol de vrăjitor este singurul dintre toţi participanţii la joc care păstrează permanent controlul asupra „realităţii“, singurul ce se implică conştient în mai multe lumi deodată :

„— Vorbiţi serios, domnule ?

— Foarte serios, sire... iertare, vreau să spun domnule conte — şi Cagliostro se înclină într-un fel care lăsa bine să se vadă că greşeala săvîrşită era pe de-a-ntregul voluntară.“

Implicaţia acestui comentariu auctorial este că „vrăjitorul“ este un alter-ego al emiţătorului textului, o instanţă care mediază nu numai între acesta şi lumile pe care le actualizează prin discurs, ci şi între emiţător şi receptor. Din această echivalenţă de statut a emiţătorului cu Cagliostro (primul putînd reprezenta *schema*, iar cel de al doilea *uzul* unui actant) decurge de asemenea concluzia că şi romanul care urmează *Prologului* poate fi, la rîndul său, creaţia lui Cagliostro (singurul dintre personajele *Prologului* care joacă un rol însemnat în *Colierul reginei)* — rolul lui Alexandre Dumas, ca altă ipostază posibilă a unui emiţător abstract fiind exclusiv acela de a

transpune f a p t e l e în s c r i e r e ; avem astfel garanția totalei implicări a autorului în lumea pe care o creează. Instanța mediatoare între aceste două nivele de structurare a „realității“ este v o r b i r e a, care în *Prolog* e apanajul lui Cagliostro.

O dovadă în favoarea caracterului plauzibil al acestor interferențe o furnizează de altfel chiar secvența următoare a scenei : aparté-ul dintre Cagliostro și contesa Du Barry în legătură cu „elixirul tinereții“ pe care i-l dăduse acesteia Joseph Balsamo și cu incertitudinea lui Cagliostro în ceea ce privește soarta lui Joseph Balsamo. Cititorul *Colierului reginei* știe însă că Joseph Balsamo este un alter-ego al lui Cagliostro, și că *Joseph Balsamo* este romanul inițial din ciclul căruia îi aparține *Colierul reginei*. Astfel Cagliostro îi dovedește cititorului că se poate dedubla, că se poate raporta obiectiv la propriul sine și că poate domina chiar și ceea ce cititorul știe că reprezintă a d e v ă r a t a s a l u m e a c t u a l ă.

Cu afirmația :

„— Da, doamnă, posed secretul veșnicei tinereți.“

Cagliostro își recunoaște apartenența la o lume pe care tradiția împărtășită atît de auditorii săi din sufrageria ducelui de Richelieu cît și de cititorii cărții o numește l u m e d e b a s m. Îi aparține în chip de „vrăjitor“, deci de element dominator (este simptomatic în această privință că vorbitorul nu spune *sînt veșnic tînăr*, ci *posed secretul veșnicei tinereți)*.

Dacă pînă acum „realul“ și imaginarul se aflau în echilibru („Cleopatra avea, ca și dumneavoastră [doamnă Du Barry], sau dumneavoastră ca și ea [...]“), din acest moment al scenei, ca o consecință logică a deselor incursiuni în mit și în legendă, fantasticul domină definitiv lumea din timpul și din spațiul zero al discursului.

Secvența care urmează mimează un scenariu de basm, în care „vrăjitorul“ își validează statutul înfăptuind o „minune“ în fața tuturor. Cu scopul de a-l convinge să furnizeze dovada puterilor sale „magice“, interlocutorii intră în jocul propus anterior de Cagliostro : simulează că acceptă cvasinemurirea personajului, apartenența aces-

tuia la mit. O demonstrează replicile următoare ale ducelui de Richelieu :

„— [...] Iată-l pe prietenul meu Taverney. *Nu-i așa că are aerul de a fi contemporan cu Pilat din Pont ?*" și

„— Ah, conte, dacă îl întineriți, *vă proclam elevul Medeei.*" [s.n., M.N.].

Cititorilor *Prologului* intervențiile lui Richelieu le dovedesc nu numai că acesta acceptă că partenerul de joc a trăit și *illo tempore*, ci și faptul că mareșalul transpune într-un context lingvistic cu statutul de emblemă ceea ce pînă atunci fusese predominant cu context situațional. Dintre toți interlocutorii lui Cagliostro, ducele înțelege cel mai bine că în această lume iterativul domină performativul ; este ce îi permite să păstreze — singurul dintre toți ! — o atitudine cvasidetașată pe parcursul acestui capitol, să controleze jocul în momentul în care acesta amenință să invadeze cu totul lumea din timpul și din spațiul zero al discursului. În economia textului, atitudinea ducelui de Richelieu este motivată și de rolul său de gazdă.

Urmează scena întineririi baronului de Taverney. În secvențele sale de început este o scenă de atmosferă de gradul întîi pentru baronul care se implică total în această experiență.

„Baronul mirosi paharul și, ispitit fără îndoială de mireasma vie, îmbălsămată, de culoarea trandafirie pe care cele cîteva picături de elixir o dăduseră șampaniei, sorbi licoarea magică.

În aceeași clipă, simți că un fior îi zguduie tot trupul din creștet pînă în tălpi și tot sîngele bătrîn și amorțit care dormita în venele sale începu să-i clocotească sub piele. [...]",

și de atmosferă de gradul al doilea pentru asistența care urmărește spectacolul ca pe o demonstrație (științifică sau magică, din această perspectivă diferența este anulată !) deci își construiește implicit un orizont de așteptare :

„Toată lumea îi urmărea din ochi cele mai mici mișcări, toți stăteau cu gura căscată.",

pentru ca, atunci cînd „minunea" se produce, toți să se implice fără rezerve în s p e c t a c o l u l pe care l-au urmărit și din care ajung să facă parte, trecînd astfel de

la atmosfera de gradul al doilea la cea de gradul întîi. „Un strigăt de surpriză, de stupoare, un strigăt de admirație, mai ales, răsună în toată casa."

După ce efectul băuturii miraculoase a trecut, martorii revin în lumea de atmosferă de gradul al doilea, detașîndu-se cu regret, cu nostalgie, de atmosfera de gradul întîi, de lumea pe care continuă s-o aibă în fața ochilor în stadiul de proiecție :

„Instinctiv, *un suspin* asemănător celui scos de Taverney ieși din pieptul fiecăruia dintre comeseni, *pricinuit de priveliștea tristă a moșneagului întinerit, care părea și mai bătrîn după această pierdere a tinereții.*" [s.n., M.N.]

În finalul scenei, bătrînul întinerit, subiectul „inițierii" însuși, se poate detașa, se poate dedubla și reușește să propună față în față lumea actuală în care a revenit cu proiecția propriului sine din timpul experienței. Posibilitatea de a se încadra, la fel ca și ceilalți oaspeți, într-o atmosferă de gradul al doilea este singurul „cîștig" cu care se alege Taverney de pe urma experienței inițiatice la care a participat :

„— Oh ! gemu el.

— Ei bine ? întrebară invitații.

— Ei bine, *adio tinerețe !* rosti el, scoțînd un suspin adînc, și două lacrimi îi umeziră pleoapele." [s.n., M.N.]

Pentru invitați și pentru experimentator — contele de Cagliostro — există însă și o lume de gradul al treilea, în care se implică parțial chiar din timpul desfășurării experimentului, atunci cînd încearcă să „teoretizeze", să filozofeze asupra ei.

„Baronul luă paharul, dar, în clipa în care îl duse la gură, șovăi. Ezitarea lui stîrni rîsul invitaților, un rîs atît de zgomotos încît Cagliostro deveni nerăbdător.

— Grăbiți-vă, baroane, îl îndemnă el — sau veți lăsa să se piardă o licoare care valorează o sută de ludovici picătura.

— Drace ! exclamă Richelieu încercînd să glumească. E altceva decît vinul de Tokay.

— Prin urmare, trebuie să beau ? întrebă baronul, aproape tremurînd.

— Sau să treceţi altuia paharul, domnule, ca să profite totuşi cineva de elixir."

Fragmentul citat furnizează totodată condiţiile construirii unei lumi de atmosferă : (1) faptul că ezitarea ameninţă să risipească atmosfera, (2) aceeaşi funcţie putînd să o îndeplinească ironia, o altă condiţie a construirii unei lumi de atmosferă şi a menţinerii coeziunii dintre elementele din interiorul său fiind (3) necesitatea ca evenimentele să se desfăşoare într-un ritm constant.

Concluzia care se impune după analiza oricît de succintă a acestei microsecvenţe a „iniţierii" — o iniţiere à rebours, pentru că este vorba de întinerirea unui bătrîn şi nu de maturizarea unui tînăr — este că, pentru emiţătorul textului (chiar şi pentru o anumită ipostază a lui Cagliostro însuşi — pentru acel alter-ego presupus al personajului care se dedublează implicîndu-se în atmosfera pe care a creat-o, cu scopul de a o controla) şi în orice caz pentru receptor, atmosfera pe care o construieşte textul lui Dumas în scena întineririi baronului de Taverney este o atmosferă de gradul al patrulea, deci o atmosferă dublu reflectată. Receptorul este îndemnat să se implice în spectacol, i se dau regulile de constituire a spectacolului, contrastat cu lumea (de atmosferă !) care îi serveşte drept suport şi i se aminteşte permanent că lumea pe care este invitat s-o vizualizeze — oricît de veridică ! — este o lume artificială. O marcă concludentă în acest sens o reprezintă condiţionalul perfect precedat de *ca şi cînd* din secvenţa următoare a discursului auctorial :

„Acest lucru se petrecu ca şi cînd licoarea i-ar fi regenerat întregul trup de la o extremitate la alta, pe măsură ce se răspîndea în ţesuturi".

În finalul scenei este reamintit drumul pe care îl parcurg reacţiile asistenţilor la experiment, care, de la atitudinea parţial detaşată de la început (primul paragraf citat mai jos) se implică total în spectacolul pe care îl au în faţa ochilor, uitînd tocmai calitatea de spectacol, deci de lume diferită de a lor, pe care-l are această mul-

ţime. Ei participă deci la o atmosferă de gradul întîi, pentru a reveni în final la o lume de atmosferă de gradul al doilea. Ca exponent al asistenţei, naratorul o alege pe doamna Du Barry, considerată cea mai potrivită deoarece „cunoştea [dinainte] virtuţile acestui elixir [pe care îl şi experimentase]“ :

„Dintre toţi comesenii, doamna Du Barry, care cunoştea virtuţile acestui elixir, urmărise cu cea mai mare curiozitate amănuntele acestei scene. Pe măsură ce tinereţea şi viaţa străbăteau arterele bătrînului Taverney, privirea contesei căuta să pătrundă cît mai adînc în acest proces.

Rîdea, aplauda, se bucura privindu-l. Cînd efectul băuturii atinsese culmea, contesa aproape că se repezi să smulgă din mîna lui Cagliostro flaconul dătător de viaţă. Dar în acel moment Taverney începuse să îmbătrînească mai repede decît întinerise...

— Păcat ! Îmi dau seama — spuse ea cu tristeţe — că totul este deşertăciune, speranţă vană ; minunea nu a durat decît treizeci şi cinci de minute.“

Intervenţia contesei se află la limita dintre lumea de gradul al doilea şi cea de gradul al treilea, în care se vor implica în continuare toate personajele, care emit cu detaşare cugetări filosofice impersonale, general-valabile :

„— Deci, pentru a fi tînăr doi ani, trebuie să bei un fluviu — reluă contele de Haga.

Toţi rîseră.

— Nu — interveni Condorcet — calculul e simplu : treizeci şi cinci de picături pentru treizeci şi cinci de minute, deci nişte nenorocite de trei milioane o sută cincizeci şi trei de mii de picături dacă vrei să rămîi tînăr un an.

— O adevărată inundaţie — spuse La Pérouse.“

Lumii de gradul al treilea îi aparţine şi dialogul prin care Cagliostro le explică auditorilor virtuţile magice ale elixirului într-un limbaj ce mimează limbajul ştiinţific şi manifestînd acea detaşare care caracterizează demonstraţiile ştiinţifice :

„[...] Bărbatul care a îmbătrînit, mai ales cel care a îmbătrînit foarte mult, are nevoie de această cantitate pentru a se produce un efect imediat şi puternic. [...] Omului care trăieşte la ţară forţele îi cresc pînă la treizeci şi cinci de ani. [...]“.

Atitudinea impersonală este proprie și auditorilor „conferinței", care cer precizări cu privire la metalimbajul folosit de vorbitor :

„— Ce numiți dumneavoastră perioade de declin — întreabă contele de Haga."

Demonstrația științifică pe care au urmărit-o le-a permis personajelor să se detașeze de atmosfera de gradul al doilea pe care o crease Cagliostro pentru ele. Prin schimbul de replici care urmează, ele dovedesc că s-au întors la lumea lor obișnuită (lume modelată de o structură ludică), caracterizată printr-o atmosferă de gradul întîi :

„— Domnul de Richelieu a fost mai abil decît dumneavoastră, spuse cu naivitate La Pérouse, cu francheţea lui de marinar. Am auzit mereu spunîndu-se că mareșalul ar avea o rețetă...

— Un zvon răspîndit de femei — replică rîzînd contele de Haga.

— Este acesta un motiv pentru a nu-l crede, duce ? întrebă doamna Du Barry.

Mareșalul roși, el care nu roșea niciodată. [...]".

După această nouă digresiune — ce îi autentifică lectorului caracterul predominant ludic al conversației din sufrageria ducelui de Richelieu —, invitații se raportează din nou la lumea pe care a construit-o Cagliostro :

„— [...] De altfel, atenție, domnule vrăjitor, nu am terminat cu întrebările".

Ca și în cazurile precedente, atunci cînd comentează lumea de atmosferă de gradul al doilea pe care le-a actualizat-o prin discurs și prin performanță Cagliostro, personajele aparțin unei mulțimi de gradul al treilea ; frontiera dintre aceasta și lumea de gradul al doilea este extrem de labilă (textul poate fi numai cu greu și numai de dragul demonstrației separat de metatext !). Este ceea ce le permite personajelor ca ori de cîte ori își exemplifică „teoria", să facă incursiuni în lumea de gradul al doilea, așa cum se întîmplă în intervenția următoare :

„— [...] Deoarece aveți patruzeci de ani de la asediul Troiei, înseamnă că n-ați murit niciodată. [...] *Și totuși nu sînteți invulnerabil ca Ahile, spun ca Ahile, deși nici el nu era invulnerabil,*

de vreme ce Paris l-a putut ucide cu o săgeată în călcîi." [s.n., M. N.]

Prin replici de acest tip, personajele dovedesc că și-au însușit strategia discursivă a lui Cagliostro, pe care încearcă astfel să îl învingă cu propriile sale arme. Asumarea strategiei interlocutorului este, pentru cititorul *Prologului*, un semnal că resursele acesteia se vor epuiza curînd, că vorbitorii vor trebui să facă apel la o altă formă a expresiei, care va selecta, după toate probabilitățile, și o substanță diferită (acest fenomen se va produce în scena profețiilor). Deocamdată însă, Cagliostro continuă să folosească aceeași retorică, tocmai pentru că este încredințat că interlocutorii, care și-au interiorizat modelul, pot să îl urmărească, deci pot fi persuadați :

„— Cum ați făcut atunci să scăpați de accidente timp de trei mii cinci sute de ani ?

— Un adevărat noroc, domnule conte ; *vă rog să mă ascultați.*

— *Vă ascult.*

— *Și noi vă ascultăm.*

— *Da ! Da ! repetară toți invitații.*

Și, cu vădit interes, fiecare se așeză la largul lui ca să asculte cît mai bine. Vocea lui Cagliostro rupse tăcerea : [s. n., M. N.]

Modelul retoric asumat de vorbitor prevede deci recursul la literatură și la mit pentru a ilustra „realitatea", ceea ce are ca efect, din perspectiva unui receptor obiectiv, transformarea „realității" înseși, încetul cu încetul, într-un mit. Aceasta este implicația întregului discurs al lui Cagliostro din *Prologul* la *Colierul reginei* și inferența cititorilor *Prologului* și a invitaților lui Richelieu, actori ce reprezintă, în acest moment al desfășurării lineare a textului, un același actant din structura sa de adîncime : a c t a n t u l c a r e s e a ș t e a p t ă s ă a s c u l t e o „p o v e s t e", actantul dintr-o lume de gradul al doilea, care a n t i c i p e a z ă atmosfera de basm într-un discurs încă nerostit ce urmează să îi satisfacă sau să îi frustreze așteptarea.

Cagliostro își începe „demonstrația“ printr-o serie de întrebări retorice, care mimează, și de data aceasta, strategia unei conferințe științifice :

„— Care este prima condiție a vieții ? Sănătatea, nu-i așa ?“

El face apel la formule împrumutate din acest limbaj și atunci cînd își invită auditorii să nu îl abată de la subiect :

„— Aceasta, doamnă, este o întrebare pe care o vom examina imediat.“

„— [...] Dar să revenim la elixirul nostru.“

O dată ce auditorii lui Cagliostro și-au interiorizat însă o strategie discursivă, ei o transformă într-o structură ludică, jocul fiind, după cum se dovedește încă o dată, modalitatea lor fundamentală de existență și dovada caracterului manierist al lumii căreia îi aparțin (lume ce trebuie, și din această cauză, înlocuită).

Tot structurii ludice i se subordonează și tendința divagației :

„— Cu toate astea, totul se uzează, conte, chiar și cel mai frumos trup.

— Cel al lui Paris, ca și cel al lui Vulcan, adăugă contesa. L-ați cunoscut, fără îndoială, pe Paris, domnule de Cagliostro ?“

Înțelegînd din aceste întreruperi, că atenția interlocutorilor săi e pe punctul să se risipească, Cagliostro rostește din nou un discurs lung, în spațiul căruia se intersectează toate modalitățile de exprimare folosite pînă atunci : (1) „demonstrația științifică“, obiectivă și impersonală :

„Dumneavoastră pretindeți deci, domnule de Taverney, că totul se uzează. Fie. Dar știți de asemenea că totul se repară, totul se regenerează sau se înlocuiește, cum vreți.“,

(2) apelul la legendă, pe care o integrează în actualitate :

„Vestitul cuțit al Sfîntului Hubert, căruia i s-a schimbat de atîtea ori lama sau plăseaua, este un exemplu ; căci, cu toată această dublă schimbare, el a rămas cuțitul Sfîntului Hubert.“,

(3) comparînd-o cu evenimente atestate istoric, controlabile obiectiv :

„Vinul pe care îl păstrează în beciurile lor călugării din Heidelberg este totdeauna același vin, cu toate că în fiecare an se varsă o recoltă nouă în uriașele budane.",

(4) procedeu prin care legenda și „realitatea" devin echivalente, aparțin amîndouă unei lumi intermediare care nu este nici „legendă", nici „realitate", ceea ce îi permite vorbitorului ca, în secvența următoare a discursului, să pretindă (5) a fi făcut el însuși parte dintr-o lume plasată într-un trecut îndepărtat :

„De altfel, vinul călugărilor din Heidelberg este întotdeauna tare și cu buchet, în timp ce vinul sigilat de Opimius și de mine în amfore de lut nu mai era, cînd am încercat să beau din el după o sută de ani, decît un noroi gros care mai degrabă putea fi mîncat decît băut.".

Pentru că, dacă interlocutorii acceptă echivalența dintre legendă și realitate, ei trebuie să accepte de asemenea și posibilitatea ca un individ uman să fi trăit de la începutul lumii, ceea ce nu reprezintă de altfel nimic altceva decît materializarea unei posibile legende, decît actualizarea unui vis ce poate fi al tuturor. Auditorii lui Cagliostro, ale căror reacții nu mai sînt acum redate, căci cititorul — care și-a interiorizat, la rîndul său, retorica discursului dumasian — și le poate imagina cu destulă ușurință, se implică astfel în atmosfera pe care a construit-o „vrăjitorul". Ei trebuie totodată să accepte cvasinemurirea, eterna tinerețe a lui Cagliostro, pentru că numai aceste atribute garantează statutul său de „vrăjitor" și numai astfel auditorii lui Cagliostro capătă în proprii lor ochi o justificare pentru că au căzut sub influența magiei sale verbale.

În partea centrală a discursului, Cagliostro revine la stilul științific, exemplificîndu-și demonstrația cu propriul său caz :

„„[...] în loc de a urma exemplul lui Opimius, l-am preferat pe cel al călugărilor din Heidelberg. Mi-am întreținut trupul, adăugînd în fiecare an noi principii, care le regenerau pe cele vechi. [...]",

pe care îl aduce în discuție în același mod în care pînă atunci adusese în discuție oricare dintre celelalte mituri.

Pentru a-și valida definitiv în fața auditorilor statutul de personaj mitic, în secvența următoare a discursului, Cagliostro face din nou apel la mituri cunoscute de auditori, echivalîndu-le cu „evenimente" din actualitatea imediată :

„De pe timpul lui Cefal, care a ucis-o pe soția sa Procris, pînă la regent, care i-a scos ochiul domnului Prinț, am văzut prea mulți nepricepuți."

Pentru prima dată în acest capitol, în această ultimă enumerare de exemple, timpul mitic (timpul lui Cefal și Procris) este anterior timpului obiectiv (al regentului și al domnului Prinț). Pentru cititor, fenomenul funcționează ca semnal că ciclul trecerii lumilor una în alta s-a încheiat, pentru că „vrăjitorul" pare să revină la timpul zero al discursului, după o lungă incursiune care a început într-un moment apropiat de timpul zero absolut.

Modelul retoric folosit de Cagliostro pe parcursul acestei secvențe și-a epuizat și el resursele. Vorbitorul face pentru o ultimă oară apel la el mimînd manieristic atît întrebările cît și răspunsurile, atît propriul său rol, cît și pe cele ale antagoniștilor :

„*O să-mi spuneți că* nu poate fi prevenit un glonte rătăcit. *Vă voi spune că* unui om care a știut să evite un milion de focuri de pușcă nu-i poate fi iertat dacă se lasă omorît de un glonte rătăcit." [s. n., M. N.]

În capitolul al doilea al *Prologului,* în care, convertită în discurs, „realitatea" se transformă încetul cu încetul în mit, iar miturile se pot actualiza treptat pînă la a nu se mai deosebi de „realitatea" înconjurătoare, ca urmare a strategiilor de comunicare pe care le folosește Cagliostro, se întîmplă adesea ca însăși lumea actuală a comesenilor din sufrageria ducelui de Richelieu în timpul și în spațiul zero ale discursului, să își piardă a c t u a l i t a t e a și să devină o abstracție. Personajele din jurul mesei își pierd adesea identitatea, devin niște abstracții care filozofează și care ar putea aparține oricărui timp și oricărui spațiu. De aceea, de multe ori, vorbitorii nici nu sînt numiți, replicile ar putea aparține oricăruia dintre cei prezenți (după cum ar putea aparține și unui subiect uman

din afara textului). Pentru că ei seamănă cu personaje din trecut, lumea lor seamănă cu alte lumi, considerate „reale" — deci care aparțin istoriei — sau considerate „fictive" — deci aparținînd literaturii sau mitului. Mitul, literatura și istoria sînt de altfel cel mai adesea puse pe același plan, pentru că toate sînt de fapt l u m i i m a g i n a t e de personaje și de cititorul cărții. Cagliostro le evocă, le aduce în prezent, în actualitate în același fel pe toate; datorită strategiilor sale discursive, ele sînt și pentru interlocutori echivalente între ele și echivalente cu lumea lor actuală.

Pentru că se dovedește că actorii din sufrageria ducelui de Richelieu (1) seamănă foarte tare între ei, reprezentînd adesea diferite materializări ale aceluiași actant din planul de adîncime, că ei (2) seamănă de asemenea pînă la identificare cu diverse ficțiuni și pot, datorită acestei duble analogii, (3) să devină niște abstracții în finalul scenei, interlocutorii contelui de Cagliostro își pierd identitatea. Ca o consecință logică a tot ce s-a întîmplat, ei încearcă să și-o regăsească, să se individualizeze pentru ei înșiși, dar și pentru ceilalți — căutînd să afle ceea ce le rezervă viitorul. Saturați de *mimicry* și *ilinx* (*agonul* fiindu-le regizat prin caracterul asumat frivol al situației de comunicare — un dineu), jucătorii recurg acum la *alea*. Scena profețiilor apare astfel perfect motivată în economia textului.

Un alt mijloc folosit de Cagliostro pentru a-și depersonaliza interlocutorii este și acela de a spune cu glas tare ce gîndesc aceștia. În ochii asistenței, ca și în propriii lor ochi, ei sînt astfel dedublați în p e r s o n a a p a r e n t ă ș i p e r s o n a p r o f u n d ă. Actualizate prin discursul „vrăjitorului", gîndurile personajelor, lumile cărora le aparțin se constituie astfel într-o altă proiecție suprapusă peste lumea din timpul proiecției și din spațiul zero al discursului. Subiecții acestui nou „experiment" sînt Condorcet și de Launay, tocmai cei pe care „vrăjitorul" devenit „oracol" îi denunță auditorilor că intenționau să „experimenteze nemurirea" lui Cagliostro, să atace mitul cu armele de care dispune lumea actuală.

Mitul există însă și se perpetuează numai prin discurs, prin recursul la limbaj. Și tot prin recursul la limbaj reușește Cagliostro să își domine și acești inamici posibili, arătînd că ar putea să actualizeze o nouă lume — cea a unui tribunal :

„— Mărturisiți fără nici o sfială, domnule de Launay, doar nu sîntem o instanță judecătorească [...]".

Așa cum discursul „vrăjitorului" poate aduce în actualitate proiecțiile a diverse lumi, el le poate de asemenea opri să se materializeze. E neapărat nevoie ca despre această lume din sufrageria ducelui, pe care, de atîtea ori, a transformat-o depersonalizînd-o și reîncarnînd-o, Cagliostro s ă a f i r m e că nu e o instanță judecătorească pentru a-și opri interlocutorii să-și imagineze că ar fi.

Acesta este însă și semnalul că strategia de comunicare pe care a folosit-o Cagliostro și-a epuizat definitiv resursele. Cititorul înțelege că va trebui să înceapă o secvență nouă (ultima din cele trei părți ale capitolului *La Pérouse)*.

De acum încolo scena va înregistra modificări atît la nivelul formei — al strategiei de comunicare —, cît și al substanței — adică al referentului, al obiectului actului de comunicare — ; ceea ce este important e faptul că modificările vizează nu numai replicile personajelor (incluzîndu-l de data aceasta și pe Cagliostro), ci și discursul auctorial.

Ridicate de „vrăjitor" la rangul de abstracții, egale cu el în spațiul acestei situații de comunicare — condiție fără de care actul de comunicare nu ar putea să aibă loc — personajele *Prologului* la *Colierul reginei* aparțin deci simultan tuturor lumilor posibile : părăsind una dintre lumi, un personaj încetează automat să facă parte din toate celelalte :

„Și plecă. Cagliostro păstră tot timpul aceeași tăcere rău-prevestitoare. Se auzi pasul căpitanului răsunînd pe treptele de la intrare, se auzi vocea lui veselă, în curte, adresînd complimente celor care-l conduceau. Apoi caii își scuturară capetele înțesate de zurgălăi, ușa trăsurii se trînti cu un zgomot sec și roțile

duduiră pe caldarîmul străzii. La Pérouse făcea primul pas dintr-o călătorie misterioasă din care nu avea să se mai întoarcă."

Ca o altă consecință a proiecțiilor multiple actualizate anterior, punctul de vedere al personajelor, cel al lui Cagliostro și cel al naratorului implicit al *Prologului* au ajuns acum la unison ; este ceea ce demostrează ultima frază din paragraful citat mai sus, în spațiul căreia se intersectează mărci ale tuturor acestor perspective.

Este simptomatic că primul personaj care s-a smuls din r e v e r i e, din *nedumerirea* provocate de discursul „vrăjitorului" a fost „cel care pleacă", La Pérouse :

„— Atunci — replică rîzînd La Pérouse, în timpul entuziasmului și al nedumeririi stîrnite de cuvintele lui Cagliostro — atunci, scumpul meu profet, ar trebui să veniți cu mine pînă la ambarcațiunile cu care va trebui să fac ocolul pămîntului. Cagliostro nu răspunse. Domnule mareșal — continuă rîzînd navigatorul — pentru că domnul conte de Cagliostro nu vrea, și înțeleg aceasta, să părăsească o atît de plăcută companie, trebuie să-mi permiteți mie s-o fac. O, iertați-mă, domnule conte de Haga, iertați-mă, doamnă, dar iată că bate ora șapte și am făgăduit regelui să mă urc în trăsură la șapte și un sfert."

Înainte să părăsească scena, La Pérouse a revenit la lumea actuală a invitaților ducelui de Richelieu, la detaliile ei concrete și la personajele prezente și absente care populează acest timp și spațiu zero („am făgăduit regelui să mă urc în trăsură la șapte și un sfert"), a revenit la măsurătoarea timpului în unități o b i e c t i v e, c o v e n ț i o n a l e („iată că bate ora șapte și am făgăduit regelui să mă urc în trăsură la șapte și un sfert") și va propune „vrăjitorului" — ca un indiciu că s-a detașat total de lumea actualizată de acesta ! — o deplasare concretă în spațiul obiectiv, printre obiecte concrete, controlabile („ar trebui să veniți cu mine pînă la ambarcațiunile cu care fac ocolul pămîntului"), în locul proiecțiilor de pînă atunci ale unor deplasări în timpul subiectiv.

Totuși p r o i e c ț i i l e î n d u r a t ă, în istorie, în mit și în abstracție, înainte și înapoi nu au rămas fără rezultat pentru aceste personaje ancorate pînă la întîlnirea cu Cagliostro-vrăjitorul în lumea lor concretă, ma-

terială, lume pe care o guvernau întotdeauna după bunul lor plac :

„În casa mea nu îngădui să fie rostit cuvîntul *imposibil.* E prea tîrziu pentru mine ca să mai învăț acest cuvînt... Află, domnule, că lucrurile trebuiesc făcute aici cum îmi place mie, iată ceea ce se cuvine."

— spusese mareșalul de Richelieu (reprezentantul prin excelență al aristocrației franceze din epoca Enciclopediștilor) în dialogul cu majordomul său, care a precedat dineul.

Principala experiență pe care o capătă cu toții ca urmare a dialogului cu Cagliostro este că își interiorizează ceea ce noi, indivizii secolului XX, numim generic t e o r i a r e l a t i v i t ă ț i i :

„— Adio, scumpul meu La Pérouse — îi spuse ducele de Richelieu.

— Nu, domnule duce, la revedere — răspunse La Pérouse. Într-adevăr, *s-ar zice că plec pentru eternitate : fac ocolul pămîntului, asta-i tot ;* patru-cinci ani de absență, nu mai mult. Nu trebuie să ne spunem adio, pentru atîta lucru.

— *Patru sau cinci ani !* exclamă mareșalul. Ei, domnule, *de ce nu spuneți patru sau cinci secole ? Zilele sînt ani, la vîrsta mea.* Eu vă spun adio ! [...] Doamnă, încă o sărutare pe frumoasa dumneavoastră mînă, *cea mai frumoasă mînă pe care cu siguranță sînt sortit să o mai* văd pînă la reîntoarcerea mea." [s.n., M.N.]

Alter-ego al „vrăjitorului", cu care își schimbă adesea rolul pe parcursul *Prologului,* naratorul efectuează, în această secvență de sfîrșit a scenei, la rîndul său proiecții din prezentul personajelor sau din prezentul scriiturii în viitor, din „realitatea concretă" în abstracție, în generalitatea filozofică :

„[...] doamna Du Barry îi strecură în buzunar una dintre acele băuturi întăritoare și rafinate pe care călătorul le prețuiește atît de mult, cu toate că nu se gîndește aproape niciodată la ele din proprie inițiativă, și care-i amintesc, în lungile nopți ale drumului străbătut printre ghețuri, de prietenii lăsați acasă."

Pentru cititorii romanului, ca un semnal că și aceștia s-au implicat, la rîndul lor, în scena evocată în *Prolog*, naratorul mimează de asemenea atitudinea receptorilor intratextuali ai contelui de Cogliostro, a personajelor din sufrageria ducelui de Richelieu. Optativul perfect („de parcă ar fi fost smuls") din fraza ce va fi citată mai jos marchează egalitatea de statut a naratorului implicit cu cititorii, cu Cagliostro și cu auditorii săi, suprapunerea perfectă a celor două acte de comunicare ce își dispută spațiul *Prologului* : (1) acela dintre naratorul implicit al romanului (acea ipostază a lui Alexandre Dumas reconstituibilă datorită mărcilor inserate în text) și cititorul său prezumtiv și (2) acela — cel mai adesea subordonat celui dintîi — dintre Cagliostro și personajele care-l ascultă :

„Această întrebare exprima neliniștea tuturor. Cagliostro tresări *de parcă ar fi fost smuls dintr-o meditație profundă*", [s.n., M. N.].

Aflat deocamdată în stadiul de prezicere, deci de proiecție, viitorul le apare personajelor ca o lume posibilă printre multe altele, este doar o a l t e r n a t i v ă din perspectiva timpului și spațiului zero al discursului. O recunoaște Cagliostro însuși chiar de la începutul scenei profețiilor :

„— De ce nu i-ați răspuns nimic, domnule ? [...]

— Pentru că — zise el răspunzînd contelui — *ar fi trebuit să-i spun* fie o minciună, fie crudul adevăr." [s.n., M. N.]

Egalitatea de statut între participanții intra- și extratextuali la actul de comunicare funcționează ca un prim semnal că în scena profețiilor se intersectează toate gradele de atmosferă și de lumi : (1) atmosfera de gradul întîi :

„Un strigăt de uimire ieși din toate piepturile. Discuția ajunsese la un punct cînd, cu fiecare clipă, devenea tot mai pasionantă ; așa s-ar fi spus după înfățișarea gravă, solemnă și aproape neliniștită cu care cei de față îl interogau pe Cagliostro, fie cu voce tare, fie cu privirea.",

la care personajele și naratorul — care mimează acum perspectiva acestora cu scopul de a-l face și pe cititor să o împărtășească — se raportează (2) din perspectiva unei lumi metatextuale de gradul al treilea :

„[...] așa s-ar fi spus [...]. În mijlocul acestei tensiuni, domnul de Favras, rezumînd sentimentul general, se ridică, făcu un semn și plecă în vîrful picioarelor să vadă dacă în camerele vecine nu spionează vreun valet. Dar casa domnului mareșal de Richelieu era o casă bine pusă la punct, și domnul de Favras nu găsi în antecameră decît un bătrîn intendent, care, sever ca o santinelă într-un post îndepărtat, păzea intrarea în sufrageria unde se consuma cu solemnitate desertul. Întors la locul său, el se așeză făcînd semn comesenilor săi că sînt cu desăvîrșire singuri."

Din intersecția lumii de gradul întîi cu lumea de gradul al treilea rezultă, ca și pînă acum (3) lumea de gradul al doilea, lume tipică de atmosferă în care se implică interlocutorii contelui de Cagliostro, care și-au interiorizat de acum mecanismul său de comunicare și anticipează atmosfera pe care o va crea acesta prin discurs :

„— În acest caz — zise doamna Du Barry, răspunzînd asigurării date de domnul de Favras, ca și cînd aceasta ar fi fost făcută cu glas tare — în acest caz *povestiți-ne ce îl așteaptă pe bietul La Pérouse.*"

Transformat în poveste, pentru toți participanții la comunicare, viitorul a devenit trecut ; este testul maximei veridicități, al maximei verisimilitudini cu lumea actuală la care poate ajunge discursul lui Cagliostro.

Comunicarea va fi generată de același mecanism care i-a stat la bază și pînă acum. Cu scopul de a conferi discursului său un caracter credibil, „vrăjitorul" își compară explicit ipotetica lume viitoare cu o lume certă — pentru că poate fi verificată — din trecut :

„— [...] domnul de La Pérouse pleacă [...] pentru a continua călătoriile lui Cook, ale bietului Cook, care, știți, a fost ucis în insulele Sandwich".,

în timp ce auditorii recurg conștient la digresiuni și la abstracții filozofice, încercînd astfel să se detașeze de lumea pe care le-o actualizează Cagliostro, lume a cărei atmosferă amenință să-i invadeze :

„— [...] Regii nu trebuie să cunoască lucrurile decît la suprafață. Atunci se vor lăsa poate călăuziți de către oameni mai bine informați.

— Este o lecţie, domnule marchiz — replică surîzînd domnul conte de Haga.

Condorcet roşi.

— Oh, nu, domnule conte — spuse el — este o simplă reflecţie, o generalitate filozofică."

În această secvenţă, povestirea lui Cagliostro şi reacţiile auditorilor actualizează alternativ (1) scenariul unei povestiri de groază :

„Un murmur de spaimă scăpă din piepturile celor prezenţi.

— Dar el... el... La Pérouse — şoptiră cîţiva, cu glas înăbuşit.",

(2) scenariul unei povestiri cu suspense, o povestire „de evenimente", ai cărei receptori sînt interesaţi exclusiv de diegeză :

„— Pluteşte, acostează, se îmbracă din nou. Un an, doi ani de navigaţie fericită. Se primesc veşti de la el, şi...

— Şi-apoi ?

— Anii trec...

— Şi... şi ?"

şi, în sfîrşit, (3) pe acela al unei povestiri fantastice, sinteză a celor două tipuri de scenariu actualizate mai înainte :

„— În sfîrşit, oceanul e mare, cerul e întunecat. Ici-colo, *figuri hidoase ca monştrii din arhipelagul grecesc.* Ele pîndesc corabia, care aleargă în ceaţă printre recifuri, tîrîtă de curent ; vine furtuna, furtuna mai repede decît ţărmul, apoi *văd flăcări înspăimîntătoare.* [...]" [s.n., M.N.]

Auditorii ajung astfel să se implice din nou într-o atmosferă de gradul întîi ; discursul lui Cagliostro îşi face pe deplin efectul :

„Un fior de gheaţă străbătu întreaga adunare, în timp ce în aer mai vibrau încă ultimele cuvinte ale contelui.

— Dar de ce nu l-aţi avertizat ? strigă contele de Haga, fascinat, ca şi ceilalţi, de acest om extraordinar care mişca inimile după bunul său plac."

Datorită metadiscursului auctorial, care le explică şi le detaliază cauzele „evenimentelor", cititorii *Prologului* se află însă, în acest moment al scenei, într-o lume de gradul al treilea.

În ceea ce le privește, personajele se implică în lumea pe care le-a actualizat-o „vrăjitorul" în așa măsură încît *imaginatul domină*, din perspectiva lor, „*realul*", care devine lipsit de importanță. Așa se și explică ascendentul pe care l-a căpătat Cagliostro asupra tuturor auditorilor, ale căror acțiuni ajunge să le dirijeze:

„Mareșalul [...] se ridică pe jumătate pentru a suna. Cagliostro întinse însă brațul. Mareșalul se lăsă din nou în fotoliul său".

Secvența următoare a discursului lui Cagliostro le definește din nou interlocutorilor săi lumea actuală — prezentă (invitații ducelui) sau absentă (La Pérouse, a cărui ieșire din scenă este pe punctul să-l transforme într-o legendă, dar a cărui prezență în discursul „vrăjitorului" îl readuce în actualitate, îl transformă din nou într-un obiect „real") — apelînd la proiecții ale unor lumi mitice (războiul troian) sau la proiecții ale viitorului apropiat (reacțiile presupuse ale comesenilor în momentul imediat ulterior momentului enunțării). Secvența de mai jos are astfel funcția unei indicații oblice, mascate, a mecanismului cu ajutorul căruia Cagliostro reușește să prezică viitorul :

„— [...] Domnul de La Pérouse ar fi rîs, dacă ar fi auzit cuvintele mele, cum rîdeau fiii lui Priam cînd prezicea Casandra, dar iată, rîdeți și dumneavoastră, domnule conte de Haga, și în curînd vor rîde și ceilalți. [...]".

Finalul profeției despre La Pérouse explicitează posibilitatea ca un subiect cunoscător să se situeze în mai multe lumi posibile în același timp, ca lumea actuală „obiectivă", controlabilă să funcționeze pentru el simultan cu proiecțiile unor lumi posibile care astfel îi modelează referentul din lumea actuală. Și pentru auditorii săi și pentru cititorii cărții, discursul lui Cagliostro funcționează astfel la rîndul său ca metatext, echivalent, din acest punct de vedere, cu discursul auctorial, pentru că explicitează oblic receptorilor intra- și extratextuali principiul fundamental al mecanismului ce stă la baza creării lumilor imaginate :

„— *[...] chiar dacă m-ar fi crezut, revelația ar fi fost, ori-cum, cutremurătoare,* deoarece în fața primejdiei, la vederea acestor insule necunoscute care trebuiau să-i fie fatale, nenorocitul, încrezător în profeția mea, ar fi simțit apropierea morții misterioase care-l amenință și de care nu poate fugi. *Nu ar mai fi fost o singură moarte, ci o mie de morți pe care le-ar fi îndurat în felul acesta ;* [...]" [s.n., M.N.].

După ce își interiorizează și acest model — model antologic și epistemologic în același timp —, reacția firească a auditorilor lui Cagliostro va fi ca, pe urmele acestuia, cu care astfel au devenit din nou egali, să se ridice și ei în planul abstracțiilor filozofice :

„[...] înseamnă să mori de o mie de ori cînd bîjbîi în întuneric, cu sufletul năpădit de disperare. Gîndiți-vă numai, speranța pe care i-aș fi luat-o este ultima consolare pe care osînditul o păstrează chiar și în clipa cînd cuțitul îl atinge, cînd simte tăișul oțelului, cînd sîngele a început să-i curgă. Viața se stinge, dar omul mai speră încă.

[...]

— Da — continuă Condorcet — vălul de mister care acoperă sfîrșitul vieții noastre este singurul mare bine pe care soarta l-a dăruit omului pe pămînt."

Pe alocuri, Cagliostro pare să le lase subiecților, asupra cărora își exercită „magia", posibilitatea de alegere între mai multe atitudini, deci între mai multe lumi posibile :

„— Luați seama — rosti contele cu un surîs — mă veți face neîncrezător.

— *Mai bine neîncrezător, decît înspăimîntat*". [s.n., M.N.]

Personajele însele înțeleg mecanismul de funcționare a lumilor posibile vis-à-vis de subiectul cunoscător și a acestuia vis-à-vis de lumile posibile : subiectul poate să aparțină simultan mai multor lumi (cum s-a întîmplat în situația redată în paragraful citat puțin mai înainte) sau lumile pot funcționa alternativ.

Astfel, în continuarea dialogului, personajele încearcă încă o dată să se „cramponeze" de lumea actuală, de o lume obiectivă, controlabilă. Este ceea ce face ducele de Richelieu în momentul demascării contelui de Haga :

„Deoarece contele de Haga se lăsase tratat ca rege și renunțase la incognitoul său dînd un ordin, domnul de Richelieu se ridică pe dată și-l salută ceremonios pe prinț, zicînd :

— Vă mulțumesc pentru cinstea pe care regele Suediei o face casei mele, sire ; rog pe maiestatea voastră să binevoiască a ocupa locul de onoare. Începînd din acest moment, acest loc nu poate să vă aparțină decît dumneavoastră."

Lumea de atmosferă, pe care Cagliostro o actualizează perpetuu prin discurs, se dovedește însă mai importantă pentru unii dintre auditori decît lumea obiectivă, mai „reală" chiar decît lumea „reală", căreia îi este preferată :

„— Lasă, să rămînem cum sîntem, domnule mareșal, și să nu pierdem nici un cuvînt din ceea ce domnul conte de Cagliostro ne va spune".

Interlocutorii lui Cagliostro dovedesc de asemenea că știu că ceea ce este valabil într-o lume poate să nu aibă valoare de adevăr în alta :

„— Regilor nu li se spune adevărul, sire.

— Vă rog ! *Nu sînt în regatul meu.* [...]"

„— [...] Din nenorocire, eu — adăugă el — nu sînt un senior puternic, nu ordon, obscura mea viață nu aparține milioanelor de oameni.

[...]

— Ba da, marchize — spuse [Cagliostro]. [...] Desigur, sînteți un senior puternic în regatul gîndirii. [...]."

„— Sînteți străin, domnule, drept care vă și iert. [...] În Franța, gentilomii sînt decapitați."

De asemenea, personajele dovedesc în continuare că și-au interiorizat retorica lui Cagliostro, căci actualizează în discursul lor o multitudine de lumi situate pe coordonate diferite ; de abia actualizate însă, „vrăjitorul" le va face să dispară cu un gest sau cu o vorbă, reducînd alternativele la una singură, pe care partenerul de discuție nu a prevăzut-o și nu ar fi putut să o prevadă :

„Fruntea lui Gustav se lumină.

— Ah, [voi muri] într-o bătălie — exclamă el. Moartea unui soldat ! Mulțumesc, domnule de Cagliostro, îți mulțumesc de o

mie de ori. Ah, *prevăd bătălii, iar Gustav Adolf și Carol al XII-lea mi-au arătat cum se moare cînd ești regele Suediei.*

Cagliostro plecă fruntea fără a răspunde. Contele de Haga încruntă sprînceana.

— Oho ! Nu într-o bătălie va fi tras acel glonț ? întrebă el.

— Nu, sire.

— Într-o răzmeriță ; da, *e cu putință.*

— Nu va fi într-o răzmeriță.

— Dar unde atunci ?

— La un bal, sire". [s.n., M.N.].

Același mecanism de comunicare stă la baza tuturor profețiilor. În cazul celei care îl vizează pe domnul de Condorcet, auditorii nu numai că se implică activ în discuție, dar încearcă, la rîndul lor, să anuleze, printr-un cuvînt sau printr-un gest, lumea posibilă pe care a actualizat-o „vrăjitorul" și discută și dintr-o perspectivă „teoretică" despre mecanismul potrivit căruia lumile posibile se succed alternativ și despre pozițiile posibile ale subiectului cunoscător față de una sau alta dintre multimile din care poate face parte :

„— [...] Veți muri de otrava conținută în inelul pe care-l aveți în deget. [...]

— O, și dacă l-aș arunca ? îl întrerupse Condorcet.

— Aruncați-l.

— În sfîrșit, mărturisiți că e destul de ușor ?

— Atunci, aruncați-l, vă spun.

— Ah, da, marchize ! strigă doamna Du Barry. Vă implor, aruncați această otravă periculoasă ; aruncați-o, chiar dacă n-ar fi decît pentru a-l da de minciună pe acest profet nesuferit care ne mîhnește pe toți cu profețiile sale. Căci, la urma urmei, dacă o aruncați, este sigur că nu veți muri otrăvit ; și cum domnul de Cagliostro pretinde că veți muri otrăvit, atunci, de voie de nevoie, domnul de Cagliostro va fi mințit.

[...]

— Bravo, contesă ! i se alătură și Richelieu. Hai, marchize, aruncați această otravă, cu atît mai mult cu cît acum că știu că purtați la deget moartea unui om, voi tremura de fiecare dată cînd vom ciocni împreună. Inelul se poate deschide singur.. ei... ei !...."

Este reacția prin care ei încearcă să se apere contra „oracolului", cramponîndu-se de lumea căreia i-au aparținut și înainte de întîlnirea cu acesta. Personajele nu pot însă să anuleze în totalitate rezultatele acestei întîlniri, așa că experiența căreia îi sînt supuși trebuie să-și urmeze cursul pînă la ultimele consecințe. Cel care domină jocul este deci în continuare Cagliostro :

„— Este inutil — spuse liniștit Cagliostro —, domnul de Condorcet nu o va arunca."

Pentru Condorcet, otrava din inel are statutul de emblemă a unei alte lumi posibile : lumea — adesea efemeră ! — a cercetărilor și a descoperirilor științifice, pe care încearcă să o salveze cu orice preț, salvînd inelul dătător de moarte :

„— Nu — întări marchizul — nu o voi arunca, este adevărat, și nu pentru ca să ajut destinul, ci pentru că lui Cabanis i-a reușit această otravă, în felul ei unică, fiind o substanță solidificată absolut din întîmplare, printr-o șansă cu care el nu se va mai întîlni poate [...]".

Calificativele de tipul *profetul de ocazie* pe care le acordă uneori lui Cagliostro vocea auctorială marchează (1) tentativa emițătorului de a se detașa de lumea pe care o evocă, de a se disocia de ea, garantîndu-i astfel receptorului atitudinea sa obiectivă, deci caracterul „real", autentic al macro-lumii pe care o actualizează și reprezintă în același timp (2) o proiecție a atitudinii celorlalte personaje, a auditorilor lui Cagliostro din sufrageria ducelui de Richelieu față de vorbitor, de profețiile căruia încearcă să se detașeze prin faptul că le atribuie un caracter „neserios".

Astfel Condorcet încearcă să găsească explicația fizică, „obiectivă", a fenomenului ; iar Favras — să risipească prin ironie atmosfera creată de vrăjitor.

„Domnul de Condorcet se apropie de paharul cu apă în care ghicitorul citise sinistra prevestire, îl luă de picior și ridicîndu-l la înălțimea ochilor, cercetă cu grijă fațetele strălucitoare și conținutul misterios. Toți vedeau cum acei ochi inteligenți, reci și pătrunzători căutau să obțină de la dublul cristal, cel solid și cel lichid, soluția unei probleme pe care mintea sa o considera o spe-

culație pur fizică. De fapt, savantul evalua adîncimea, refracțiile luminoase și jocul microscopic al apei."

Ca de fiecare dată cînd se caută explicația științifică, cauza „palpabilă" a unui fenomen, și Condorcet și Favras se situează acum într-o lume de gradul al treilea. Cititorilor *Prologului*, Condorcet le dovedește încă o dată acest lucru, făcînd uz, într-una din replicile sale, de o indicație metatextuală cu conotație contextual ironică :

„...Ei bine, eu de asemenea l-aș ruga pe ilustrul nostru profet să întrebe *oglinda sa magică*. [...]" [s.n., M.N.].

prin care încearcă să își păstreze o atitudine detașată față de lumea pe care urmează să i-o actualizeze „vrăjitorul" devenit „oracol". Omul de știință este de altfel singurul dintre toți auditorii lui Cagliostro care reușește să își păstreze obiectivitatea, chiar și după ce a interogat „oracolul". Este singurul care își acceptă — prin discurs ! — destinul și care traduce profeția într-un metalimbaj științific :

„— Așadar, voi muri otrăvit — reluă marchizul. Ei bine, fie ! Nu oricine vrea, moare otrăvit. Este o moarte admirabilă aceasta pe care mi-o preziceți : un pic de otravă pe vîrful limbii și sînt nimicit. Asta nu mai e moarte ; e mai puțin viață, cum se spune în algebră."

În acest fel el repurtează — singurul dintre toți partenerii de discuție ai lui Cagliostro ! — o victorie adevărată asupra acestuia, pentru că, transpunîndu-i profeția într-un alt cod, găsindu-i deci o explicație „științifică", fie și în planul limbajului, el reușește să risipească atmosfera pe care a creat-o contele.

Pe măsură ce auditorii săi trec de la implicarea totală la maxima detașare, Cagliostro parcurge drumul invers, dovedindu-i astfel cititorului (spectatorului care urmărește meciul !) că jocul continuă să funcționeze potrivit unor reguli imuabile, că „pierderile" pe care le suferă unul dintre participanți sînt recuperate sub formă de „cîștig" de partener. Astfel, de la obiectivitatea absolută care îi permitea să emită precepte general-valabile :

„— Destinul [...] găsește totdeauna slujitori devotați pentru a-l ajuta să-și împlinească sentințele sale.",

pierzîndu-și treptat controlul, Cagliostro se va implica el însuși în atmosfera pe care a creat-o, trecînd de la lumea de gradul al treilea la aceea de gradul întîi. Pentru cititor acesta este testul maximei reușite a atmosferei : emițătorul însuși funcționează ca proiecție în textul pe care-l produce :

„Ba da, marchize — spuse el cu un început de nervozitate, care, în antichitate, ar fi fost atribuit duhului care îl stăpînea."

„[...] Cagliostro [...] simțind că este ironizat, începuse să se enerveze [...]"

„— Vă spun că veți fi spînzurat — preciză Cagliostro, cu un fel de furie profetică pe care nu și-o mai putea stăpîni."

„Dar Cagliostro era ca posedat și nu văzu această privire."

Și abia cînd propria sa implicare atinge punctul maxim, „oracolul" își convinge pe deplin auditorii :

„Și Cagliostro rosti aceste ultime cuvinte cu o voce surdă și atît de lugubră încît un suflu de moarte păru că trece peste cei de față, înghețîndu-i pînă în adîncul sufletului."

Însuși naratorul implicit al *Prologului* dovedește prin această ultimă serie de secvențe de discurs citată implicarea sa în jocul cu personajele pe care le-a creat și cu cititorii pe care-i modelează, pentru că părăsește pentru un moment perspectiva omniscientă și le atribuie personajelor (în speță, lui Cagliostro) o mulțime de atitudini și de reacții posibile, între care îi lasă pe cititori să aleagă.

În acest mod, el validează însă definitiv statutul de „vrăjitor" al lui Cagliostro, contracarînd impresia de „slăbiciune" pe care temporara implicare a personajului în situația de comunicare ar putea să i-o creeze cititorului. Refuzînd, renunțînd să aleagă între două atitudini, între două reacții posibile ale lui Cagliostro, naratorul își afirmă indirect inferioritatea în raport cu acesta. „Vrăjitorul" rămîne uneori impenetrabil chiar și pentru creatorul său, care, la fel ca cititorii și ca oricare dintre observatorii din lumea reflectată în text, poate doar să formuleze simple ipoteze.

Un rezultat la fel de important care decurge din această strategie discursivă a lui Dumas este faptul că

îl pune la adăpost pe narator de eventualul blam al cititorilor care privesc romanul obiectiv, cu un ochi critic. Paradoxul este că acest fenomen contribuie la rîndul său la construirea atmosferei, pentru că anulează dintru început posibilitatea ca cititorii să privească detașat lumea romanului, dar totodată stimulează o lectură critică, o analiză obiectivă a nivelelor profunde ale textului.

Ca urmare a profețiilor lui Cagliostro, la sfîrșitul discuției, invitații ducelui de Richelieu și-au interiorizat și mecanismul de construire a atmosferei, a atmosferei de gradul al doilea, anticipată dintr-o lume actuală, asupra căreia se proiectează modelînd-o :

„— Știți că tremur în acest moment — vorbi domnul de Launay. Predecesorilor mei li s-au făcut preziceri atît de triste, încît *îmi închipui* numai lucruri rele dacă voi încerca și eu să aflu același lucru." [s.n., M.N.]

„— [...] Vai, moartea unei femei bătrîne, triste și uitate, va fi cea mai rea dintre toate, nu-i așa, domnule de Cagliostra ?"

Dominate acum de Cagliostro prin tăcere și impasibilitate, tocmai în momentul în care dovedesc că și-au însușit în toate amănuntele mecanismul punerii în discurs — deci al construirii unei lumi de gradul al doilea — personajele sînt însă silite să revină la atmosfera de gradul întîi.

„Și zicînd acestea, păru tulburată și dădu de înțeles tuturor, atît prin cuvinte cît și prin atitudinea sa, că dorește să fie menajată. Cagliostro însă nu schiță nici un gest care să o liniștească. Atunci *curiozitatea fu mai puternică decît teama.*"

[s.n., M.N]

Oscilația între atmosfera de gradul al doilea, cea pe care o asumă conștient cu mai mult sau mai puțin succes, deci pe care în cea mai mare parte și-o creează ei înșiși :

„— Ah, vă dați prea bine seama, doamnă, că este o părere preconcepută și că ne amuzăm — replică domnul de Favras încercînd să rîdă.

— Bineînțeles că ne amuzăm — adăugă și contele de Haga — fie că va fi adevărat, fie că nu va fi."

și atmosfera de gradul întîi, pe care o trăiesc implicîndu-se total în ea a fost de altfel principala sursă a tensiunii în acest capitol. Asumat la început, jocul devine pentru personaje, încetul cu încetul, un mod de existență pentru că împrumută valorile morale din lumea actuală.

„— A, domnule de Launay — interveni doamna Du Barry — *sper că veți avea tot atît curaj cît acești domni.*

— Eu, de asemenea, sper, doamnă — spuse guvernatorul, înclinîndu-se. Apoi, întorcîndu-se spre Cagliostro i se adresă astfel:

— Domnule, gratificați-mă și pe mine cu horoscopul meu, vă conjur." [s.n., M.N.]

„— Oh, *atunci mă voi amuza și eu* — spuse doamna Du Barry — *căci nu vreau să fiu mai lașă decît ceilalți.*" [s.n., M.N.]

Conștienți că existența lor e modelată de o structură ludică, interlocutorii lui Cagliostro încearcă să facă apel la ea și pentru a evita să se încadreze în lumile posibile în care au fost plasați de „vrăjitor". La sfîrșitul discuției, după ce fiecare a aflat ce a vrut să afle, ei încearcă să pretindă că întreaga scenă a fost un joc și astfel se cramponează definitiv de lumea lor actuală, căreia sînt incapabili să îi transgreseze limitele, altfel decît în joacă. Pentru că, la fel ca toate personajele dintr-un text de atmosferă ei sînt incapabili să înțeleagă că și alte lumi, cu excepția lumii lor, pot exista altfel decît în stadiul de proiecție, că lumea lor, în calitate de substanță, ar putea fi vreodată selectată de o formă diferită de cea actuală.

Astfel, doamna Du Barry nu poate înțelege că se va instaura în curînd o lume în care ce părea improbabil din punctul de vedere al lumii sale actuale va deveni „realitate", o lume din perspectiva căreia faptele sale „normale", obișnuite, pentru aristocrația dinaintea Revoluției, vor fi „crime" care o vor duce la eșafod:

„— Dar pentru ca să urci treptele eșafodului, trebuie să ucizi, să omori, în sfîrșit, să fi săvîrșit o crimă și, după toate probabilitățile, eu nu voi săvîrși niciodată o crimă. Este o glumă, nu-i așa?",
iar guvernatorul Bastiliei este incapabil să-și imagineze că fortăreața, prin convenție, inexpugnabilă, care a servit de închisoare atîtor generații, devenind emblema

societății aristocratice franceze, ar putea fi cucerită în sfîrșit :

„— Și eu [de ce trebuie să mă tem]? întrebă de Launay.
— De căderea Bastiliei.
— O, asta mă liniștește. Și se îndepărtă rîzînd."

Personajele încearcă de asemenea să se refere la un viitor „real" și controlabil, un viitor apropiat, care vizează strict cercul lor restrîns, în care liberul arbitru, în care alternativele, rămîn posibile :

„— [...] Mareșale, altă dată să alegeți oaspeți mai veseli, sau nu voi mai veni la dumneavoastră."

O ultimă intervenție a lui Cagliostro, care înlocuiește printr-un joc de limbaj referentul lingvistic din expresia idiomatică „mi-am pierdut capul" cu un referent pe care planul lingvistic îl decupează din lumea actuală a obiectelor concrete, vorbitorul înlocuind sensul figurat al unei expresii cu sensul său propriu, îi va face totuși să creadă în „realitatea", în autenticitatea profețiilor :

„— Dumneavoastră, frumoasă contesă, feriți-vă de piața Ludovic al XV-lea.

— Vai ! răspunse contesa. Într-o zi chiar m-am rătăcit pe acolo. Am suferit de-a binelea. În ziua aceea aproape că mi-am pierdut capul.

— Ei bine, și de data asta îl veți pierde, contesă, dar nu-l veți mai regăsi."

Că auditorii sînt acum perfect convinși de spusele lui Cagliostro, că atmosfera de gradul al doilea pe care a creat-o acesta funcționează pentru ei ca atmosferă de gradul întîi, în care se pot implica chiar și din perspectiva unei lumi de gradul al treilea (din lumea cvasi-obiectivă a teoriilor și demonstrațiilor) o dovedește următoarea replică a lui Richelieu :

„— Pe legea mea ! spuse Taverney, tremurînd. Acest om ori este vrăjitor, ori dracu să mă ia !

— Ah ! exclamă mareșalul. Nu vorbi cu atîta îndrăzneală despre diavol, scumpe prietene !"

replică a cărei implicație este : „pentru că știi că, dacă îl pomenești, el poate apărea".

Astfel interpretată, această replică, ce readuce în actualitate o credință înrădăcinată în popor în evul mediu, ca și calificativul „vrăjitor" — care apare pentru prima dată în text și (ceea ce e simptomatic) îi este acordat lui Cagliostro de un personaj, indică transformarea prin discurs — oricît de efemeră — a lumii aristocraților francezi contemporani cu Enciclopediștii într-o lume fantastică medievală.

Cagliostro funcționează pentru interlocutorii săi ca o emblemă a atmosferei pe care a creat-o. În prezența „vrăjitorului", dominați de acesta, numai prezicerea unui sfîrșit „natural", „normal" poate să le permită revenirea din fantasticul de groază în lumea actuală din sufrageria lui Richelieu, la preocupările mărunte care sînt legate de un dineu :

„— Liniștiți-vă, domnule mareșal — zise Cagliostro — deoarece dumneavoastră sînteți singurul dintre noi toți care va muri în patul său.

— Cafeaua, domnilor ! rosti bătrînul mareșal, încîntat de prezicere. Cafeaua !

Toți se ridicară."

La sfîrșitul capitolului, invitații ducelui îl evită pe Cagliostro, încercînd să îi anuleze astfel profețiile, să împiedice realizarea acestora.

Faptul că nici unul dintre personaje nu vrea să mai intre în salon, dispărînd la ieșirea din sufragerie

„Dar salonul era gol ; nici unul dintre invitați nu a mai avut curajul să-l privească în față pe autorul cumplitelor preziceri."

marchează dorința tuturor de a nu prelungi lumea posibilă pe care le-a actualizat-o Cagliostro în lumea lor actuală pe care tocmai au regăsit-o după mari eforturi, indică dorința personajelor de a reduce lumea lui Cagliostro la statutul de lume accidentală, episodică, strict circumscrisă unui timp și spațiu : sufrageria ducelui de Richelieu în timpul dineului prilejuit de plecarea lui La Pérouse, ne explicăm astfel și titlul capitolului.

Pentru cititor, acest fenomen este un nou semnal al autosuficienței lumii construite în *Prolog*, un nou indiciu

că romanul propriu-zis — o motivație a *Prologului* în macro-lumea cărții — poate să înceapă. Atmosfera de gradul întîi pe care a construit-o Cagliostro s-a risipit, iar aceea — alternativă — din salonul ducelui de Richelieu e „de prisos", pentru că nimeni nu urmează să se mai implice în ea :

„Luminările ardeau în candelabre ; cafeaua fumega în ibric ; în vatră focul pîlpîia. Toate acestea erau acum de prisos."

Prologul ia astfel sfîrșit. În romanele pe care le precedă, profețiile se vor realiza, dar cititorul — care, datorită lui Cagliostro — nu mai este interesat de planul diegetic — cunoaște de acum „sfîrșitul". Ciclul *Balsamo* încetează de a mai fi literatură de aventuri, „literatură cu suspense" — cum ar putea părea la o privire neatentă — și se transformă în „literatură de atmosferă", al cărei cititor este interesat în primul rînd de felul c u m au loc „evenimentele". Cu acest cîștig, continuă partida dintre narator și cititor (*agon*, pentru că ambii parteneri își vor încerca puterile în procesul de codare/decodare ; *mimicry*, pentru că vor lua contact și se vor identifica — în cazul în care competiția este încununată de succes — cu diverse lumi posibile și *ilinx* prin divertismentul pe care actul de comunicare literară li-l oferă amîndurora), partidă în care, deși a stabilit tot timpul regulile, cel dintîi s-a implicat de asemenea, căci a preluat și el modelul de discurs folosit de Cagliostro. Astfel că în final naratorul compară, la rîndul său, lumea pe care a creat-o cu o lume cunoscută de cititor înaintea contactului cu acest text :

„— N-are importanță — rosti mareșalul, *rînjind în felul lui* Voltaire [...]". [s.n., M.N.]

Prin această secvență, cu valoare metatextuală, plasată simptomatic în finalul *Prologului Colierului reginei*, naratorul își demască strategia punerii în text, strategia construirii și a manifestării lumii. Lume de atmosferă pentru cititor, ce regăsește în scena dineului și în cea a pregătirilor care l-au precedat informații ce preexistau în repertoriul său cultural (Beaumarchais, Voltaire și Enciclopediștii, regele geograf Ludovic al XVI-lea, galantul

duce de Richelieu, de ale cărui intrigi a răsunat un secol, ultima iubită a lui Ludovic al XV-lea, regele Suediei călătorind incognito, navigatorul care face ocolul Pămîntului, majordomul cunoscător de istorie și de literatură etc., etc.), toate de natură să îi satisfacă orizontul de așteptare, permițîndu-i să-și evoce și să reconstituie într-un moment de strălucire maximă un univers demult apus, ce se crezuse imuabil.

Lista volumelor din care au fost extrase citatele

Marcel Achard, *Corsarul*, București, Editura SOCEC et Co., SAR
Traducere de Lucia Demetrius

Jane Austen, *Mîndrie și prejudecată*, București, Editura Eminescu, 1970.
Traducere de Ana Almăgeanu

Emily Brontë, *La răscruce de vînturi*, București, Editura pentru literatură universală, 1968
Traducere de Henriette Yvonne Stahl

Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche* și *Remember*, în volumul Mateiu I. Caragiale, „Craii de Curtea-Veche", București, Editura Albatros, 1967.

Anton Pavlovici Cehov, *Doamna cu cățelul*, în volumul A. P. Cehov, „Schițe și nuvele", București, Editura Univers, 1971
Traducere de Alice Gabrielescu și Tatiana Panaitescu

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, București, Editura pentru literatură, 1969
Traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu

Charles Dickens, *Casa umbrelor*, București, Editura Univers, 1971
Traducere de Costache Popa

Alexandre Dumas, *Colierul reginei*, București, Editura Albatros, 1976
Traducere de Maria Breban

Alexandre Dumas, *Conjurații*, București, Editura Cartea Românească, 1973
Traducere de Costache Popa

Michel de Ghelderode, *Escurial*, în volumul Michel de Ghelderode, „Théâtre" (I), Paris, Gallimard, 1950

Valeriu Mardare, *Haidem la teatru*, București, Editura Fundațiilor, f.a.

Tudor Mușatescu, *Țara fericirii* și *Profesorul de franceză*, în volumul Tudor Mușatescu, „Teatru", București, Editura Minerva, 1970

O'Henry, *Halebardierul de la „Micuțul castel de pe Rin“* și *Un bestseller*, în volumul O'Henry, „Nici un fel de povestire“, Editura Univers, 1983
Traducere de Veronica Focșeneanu

Eugene O'Neil, *Dincolo de zare* (traducere de Costache Popa) și *Marco Milionul* (traducere de Ioan Comșa), în volumul Eugene O'Neil, „Teatru“, volumul III, București, Editura pentru literatură, 1968

Victor Ion Popa, *Ciuta* și *Mușcata din fereastră*, în volumul Victor Ion Popa, „Mușcata din fereastră“, București, Editura Minerva, 1984

Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*, București, Editura Minerva, 1973

Friedrich Schiller, *Don Carlos, Infante de Spania*, în volumul Friedrich Schiller, „Teatru“, II, București, ESPLA, 1955
Traducere de Alexandru Philippide

Walter Scott, *Ivanhoe*, București, Editura Tineretului, 1955
Traducere de Petre Solomon

William Shakespeare, *Furtuna* (din arhiva teatrului Lucia Sturdza Bulandra din București)

Henryk Sienkiewicz, *Potopul*, București, Editura Cartea Românească, 1977
Traducere de Stan Velea

Mircea Ștefănescu, *Micul infern* și *Acolo, departe...*, în volumul Mircea Ștefănescu, „Teatru“, București, Editura Eminescu, 1979

Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, București, Editura Albatros, 1970

William Makepiece Thackeray, *The Rose and the Ring* („Trandafirul și inelul“), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975

Oscar Wilde, *Stafia familiei Canterville*, în volumul „Proză umoristică engleză“, II, București, Editura pentru literatură, 1965
Traducere de Elena Bîră-Nicolescu și Andrei Bantaș

Thornton Wilder, *Orașul nostru*, în volumul „Teatru american contemporan“, I, București, Editura pentru literatură universală, 1967

ANEXA II:

Textul fragmentelor analizate

Mircea Ștefănescu, MICUL INFERN (actul III)

SOȚUL: Adică nu-ți aduci aminte că vă scriați peste gard?
SOȚIA: Peste ce?
SOȚUL *(tare)*: Peste gard.
SOȚIA *(luminată)*: A!... *(Rîzînd.)* Cînd eram copii?
SOȚUL: Nu mai erați copii!
SOȚIA: În fine, tineri.
SOȚUL: Păi nu e totuna! Că de-aia erau compromițătoare!
SOȚIA: Compromițătoare?...

(Dar, pe ușa de serviciu apare Doctorul, cu gramofonul, pîlnia și cîteva plăci.)

SOȚIA
SOȚUL } *(izbucnind)*: A! Bine ai venit!
DOCTORUL *(surprins și candid)*: E pentru prima oară cînd mi se spune, în casa asta, că „bine am venit"!
SOȚIA *(văzîndu-l încărcat)*: Dar ce-s astea?
DOCTORUL *(rîzînd)*: Ce să fie? *(Punînd lucrurile pe un scaun.)* A venit amantul să-ți facă o cîntare sub fereastră.
SOȚUL *(se apropie încordat de el)*: Cine a venit?
DOCTORUL *(mai bine dispus ca oricînd)*: Amantul!
SOȚUL *(îl privește în ochi)*: Ce e cu scrisorile?
DOCTORUL *(se schimbă la față și aruncă o privire îngrijorată către Soacră)*: ...Poftim?
SOȚUL *(zgîlțîindu-l de un capăt al cravatei și strigînd)*: Cu scrisorile!
DOCTORUL *(mereu cu ochii pe Soacră)*: Cu scri...?
SOȚUL: A! Te faci că nu știi? *(Soției.)* Te compromite și pe urmă se face că nu știe!
SOȚIA *(întărîtată)*: Lasă-mi-l mie! *(Apucîndu-l de celălalt capăt al cravatei și zgîlțîindu-l.)* Ce intrigi vrei să mai bagi între noi?
SOȚUL *(același joc)*: Acum ești mulțumit că mi-ai stricat casa?
SOȚIA *(același joc)*: Ce scrisori mi-ai dat mie înapoi? Și cînd?

SOȚUL *(același joc)*: Cînd te-ai sinucis pentru ea ? Și de ce n-ai murit ?

SOȚIA *(același joc)*: Ce scrisori compromițătoare a ars mama ? Cînd ai dat cu plăcile de pămînt ?

DOCTORUL *(strangulat)*: Cu plăcile... n-am dat aici... Am dat... la mine... acasă...

SOȚUL *(același joc, strigînd)*: Lasă plăcile ! Scrisorile !

SOȚIA *(la fel)*: Scrisorile !

SOACRA *(care a tresărit din somn)*: Scrisorile ?

(Soțul și Soția se întorc brusc spre ea, dînd drumul Doctorului. Și Soacra, acestuia, foarte veselă :)

SOACRA : Mi-am adus aminte, maică !

DOCTORUL : A... ți-ai... ?

SOACRA : Da, maică ! Poți să te bucuri : acum mi-am adus *tot* aminte !

DOCTORUL *(dîndu-și duhul, pe scaunul pe care cade)*: Pffff...

SOȚUL : Lasă leșinul !

SOȚIA : Răspunde !

DOCTORUL *(sufocat)*: Dacă mă spînzurați înainte de judecată... *(Lărgindu-și cravata, care îl strangulează)* ...cum o să vă răspund ?

SOȚIA : Ți-ai permis tu vreodată să-mi scrii mie scrisori compromițătoare ?

DOCTORUL : Compromițătoare ? *(Privind pe Soacră și mințind.)* Nu !

SOȚUL : Cum nu ?

DOCTORUL *(făcînd soacrei cu ochiul)*: Dacă nu le-ar fi ars coana Eleonora, aș putea să-ți dovedesc imediat că...

SOACRA : Dar de ce-mi faci cu ochiul ?

SOȚUL *(sărind)*: I-ai făcut cu ochiul ?

DOCTORUL : N-am făcut cu ochiul !

SOȚIA *(Soțului)*: Ba i-a făcut cu ochiul !

SOȚUL *(Soacrei)*: Va să zică nu le-ai ars !

SOACRA : Acum mi-aduc aminte tot.... Nu le-am ars !

DOCTORUL *(întinzînd urechea)*: Nu le-ai ars ?

SOACRA *(Doctorului, de la care așteaptă numai recunoștință)*: Ți le-am păstrat cu sfințenie, maică... Și scrisorile... și secretul !

DOCTORUL *(oftînd)*: Văd...
SOȚUL: Ba o să văd *eu*, acum! *(Soacrei.)* Unde sînt scrisorile?
SOACRA: Caută!
SOȚUL: În odaia dumitale? *(Soacra dă din cap că nu.)* Aici?
SOACRA: Caută!
SOȚUL *(se duce la o mobilă)*: Aici?
SOACRA: Rece!
SOȚUL *(întinzînd urechea)*: Cum?
SOACRA: Rece!
SOȚUL *(Soției)*: Ce vrea să spuie?
SOȚIA *(potolită, cu un zîmbet)*: Se joacă...
SOȚUL *(Soacrei)*: Dumneata crezi că-mi arde de joacă? *(Dar a făcut un pas spre scrin.)*
SOACRA *(urmărindu-l cu pasiunea jocului și veselă)*: Cald!
SOȚUL: Aha! *(Atent, caută în jurul lui. Fără să vrea, deodată se întoarce brusc și participă la joc.)* Aici cum e? Cald?
SOACRA *(pentru că Soțul s-a îndepărtat de scrin)*: Rece!
SOȚUL *(alt pas)*: Dar aici?
SOACRA: Cald!
SOȚUL: Aha... *(Alt pas.)* Dar aici?
SOACRA: Rece!
SOȚUL *(se întoarce brusc spre Doctor, care — naiv și înfricoșat — rămăsese la începutul jocului cu ochii fixați pe scrin. Doctorului)*: Stai așa!
DOCTORUL *(tresărind)*: De ce?
SOȚUL *(venind spre el)*: Nu te mișca! *(Doctorul rămîne cum era.)* Unde te uitai? *(Se alătură de el, îi ia linia privirii și pornește pe ea la scrin.)*
SOACRA *(bătînd din palme)*: Frige-frige-frige! Frige-frige-frige!

(Soțul trage sertarul și caută.)
(Doctorul a înghețat. Soția se așază lîngă el.)

SOACRA *(Soției)*: Acolo le-am pus din seara aia, cînd a vrut el să se sinucidă.
SOȚIA *(privește pe Doctor și, complet îmblînzită)*: Cum, Cornel... ai vrut tu să te sinucizi pentru mine?
DOCTORUL: Da. În seara în care împlineați cinci ani de căsătorie... Atunci am vrut să-ți înapoiez și bilețelele noastre din tinerețe și m-a surprins coana Eleonora.

SOȚUL : Ha-ha ! Le-am găsit ! *(Vine cu pachetul. Il trîntește pe birou și se așază.)*

(Soțul e la birou ; Soacra, lîngă masa Biedermeier ; Soția și Doctorul așezați între ei, ca doi inculpați.)

SOȚUL *(desprinzînd plicul care era prins cu un ac de pachet)* : Un plic nedeschis... „Pentru Viorica".

SOACRA *(Doctorului)* : Vezi că n-am citit ?

DOCTORUL *(abătut)* : Da... mi-ai ținut secretul, coană Eleonoro. Mulțumesc !

SOȚUL : Ei bine, mie poți să nu-mi mulțumești, pentru că eu o să le citesc pe toate ! *(Desface plicul și începe să citească.)*

DOCTORUL *(încet)* : Iartă-mă, Viorico, dacă — dintr-o imprudență a mea de acum patruzeci de ani — se află acum un secret cu care voiam să intru în mormînt.

SOȚIA *(nedumerită)* : Dar ce secret, Cornel ?

DOCTORUL : Secretul nostru !

SOȚIA : Al nostru ?...

DOCTORUL : Și dacă Sandu vrea să divorțeze, eu, știi, sînt gata oricînd să...

SOȚUL *(tăind)* : Tu, cînd vrei să te sinucizi, termini prin a spune „la revedere" ? *(Rupe scrisoarea.)*

SOȚIA *(privește brusc pe Cornel)* : Cum ! n-ai vrut serios să te sinucizi ?

SOACRA : Mincinosul !

DOCTORUL : Să vezi... Am vrut ! Dar speram că, imediat ce o să-mi citești scrisoarea de adio...

SOȚIA : Lasă-mă în pace !

SOACRA : Toți bărbații sînt niște secături ! Toți promit și nici unul nu se ține de vorbă !

SOȚUL *(care a desfăcut panglica și pachetul)* : Aici sînt bilețelele trimise peste gard ?

DOCTORUL *(ducîndu-și mîna la inimă, ca în marginea unei catastrofe)* : Da...

SOȚIA *(Doctorului)* : Și despre ce secret tot bați cîmpii ?

SOȚUL *(citește)* : „Vineri, 3 mai 1901"...

SOȚIA *(Doctorului)* : Nu-mi răspunzi ?

DOCTORUL *(în șoaptă)* : Nu-ți aduci aminte de... ?

(Soțul pufnește.)

SOȚIA :
DOCTORUL : } Ce e ?

SOȚUL : Ai dat examen la cavalerie și ai căzut ?

DOCTORUL : Eram miop...

SOACRA : Acum nu mai ești. Poate-l treci acum...

DOCTORUL *(Soției, în șoaptă — pe cînd Soțul citește bilet cu bilet, strîmbîndu-se că nu găsește nimic important)* : Nu-ți aduci aminte de seara aia, cînd am vrut să te sărut ?

SOȚIA : Tu, pe mine ? Într-o seară ?

DOCTORUL : Ți-am și scris !

SOȚIA : Ce ?

DOCTORUL : Că am vrut să te sărut.

SOȚIA : Ei și ce dacă mi-ai scris ?

DOCTORUL *(văzînd că soțul se încruntă, își duce mîna la inimă)* : Sst !... A dat peste sărut !

SOȚUL *(izbucnind)* : Ce e, domnule, compromițător în bilețelele astea... afară, bineînțeles, de stilul dumitale ?

DOCTORUL *(ridicîndu-se, jignit)* : Cum ! găsești că nu e nimic compromițător ?

SOȚUL : Unde ? Arată-mi și mie. *(Se ridică de la birou.)*

DOCTORUL *(mîndru)* : Se vede că n-ai dat încă peste pasajul cu sărutul !

SOȚUL *(îi arată bilețelul)* : Care ? Asta, cu care sînt în mînă ?

DOCTORUL : Da ! L-ai citit ?

SOȚUL : L-am citit.

DOCTORUL : Și ?

SOȚUL *(citește, subliniind)* : „Dragă Viorico... Îți scriu în grabă ca se'ți ceru iertare. Nu am închisu ochii tótă nóptea, din pricina remușcăriloru. Numa un amorulu orbu a pututu se'mi ia mințile în un astufelu de halu, încît se îndresnescu *ce era se îndresnescu aseară*, cînd m'am apropiatu de tine cu gîndulu se te sărutu".

SOACRA : Cu ce ?

SOȚUL *(Soacrei)* : Cu *gîndulu* s-o sărute !

SOACRA : Dar năzdrăvan erai, Cornel mamă !

SOȚIA : Și de ce nu m-ai sărutat, Cornel ?

DOCTORUL : Pentru că te divinizam...

SOȚUL *(Doctorului)* : Cum, mă, asta e tot ce a fost între voi ?
DOCTORUL : Tot... Și acum, ești în drept să spui ce vrei.
SOȚUL : Am să-ți spun un singur lucru : ai fost un prost toată viața ! *(Rîde.)*
DOCTORUL *(furios)* : Am fost ! Dar pentru că am fost eu așa prost, de-aia răsufli tu așa ușurat acuma ! *(Îi privește cum rîd)* Rîdeți ?... Nu mă miră nimic. Asta e răsplata omului cumsecade. *(Feciorul intră și se apropie de Soacră.)*
SOACRA *(răstită, apărîndu-se)* : Ce vrei ?
FECIORUL : Să vă spălați pe mîini pentru masă, coană mare.
SOACRA : Să mă lași în pace. Nu mă spăl pe mîini !
SOȚIA : De ce nu vrei să te speli pe mîini, măicuțo ?
SOACRA : Așa îmi strică toate chefurile ! O să-l dau afară ! ...Azi nu mă spăl... ! Azi e sărbătoare !
SOȚUL : Hai, Mielu ! Adu șampania.
SOACRA *(Feciorului)* : Executarea ! *(Doctorului.)* Și tu, pune gramofonul !

(Feciorul iese.)

DOCTORUL *(se duce și, pe cînd pune pîlnia la gramofon)* : Gramofonul ? *(Are un zîmbet trist.)*
SOȚUL : } Ce e ?
SOȚIA : }
DOCTORUL : Nimic... Acum s-au sfîrșit toate... Dar mă gîndesc că, de cînd am adus ultima oară gramofonul aici și pînă azi — n-am făcut nimic în viață...
SOȚIA : Cine ?
DOCTORUL : Nici eu... nici voi...
SOȚUL : Ai dreptate. Dar acum...
DOCTORUL : Știu, e prea tîrziu.
SOȚIA : N-am făcut copii ?
SOACRA : Vrei să spui că eu cu Arbore am trăit degeaba ? N-am făcut-o pe ea ?... Și ea, cu Sandu, n-au făcut pe Marica ?... Și Marica, cu Niculae, n-au făcut doi gemeni ?... Ce voiai să mai facem ? Să facem copii și vecinilor ?
DOCTORUL : Nu te supăra, coană mare... Sînt un prost, care abia la bătrînețe îmi dau seama că am trăit degeaba.
SOACRA : Eu aș vrea să mai trăiesc încă nouăzeci de ani... degeaba !
SOȚUL *(văzînd pe Fecior, care intră cu șampania)* : Ei, să trăim ! *(Destupă șampania, umple cupele, dînd și Feciorului una.)*

Și nu mai fi abătut, Cornel... La ce te gîndești tu, m-am gîndit și eu în ultimul timp... Dar pentru noi e prea tîrziu. Ne-am născut în altă lume și ne ducem cu ea... Tinerii de azi au un orizont mai larg, mai luminos... Să închinăm pentru ei! *(Toți închină. Soacra, care și-a golit repede cupa, își mai toarnă pe furiș și din alta rămasă pe masă. Soțul își sărută Soția; apoi Doctorului)*: Hai, Cornel! Hai! Sări și tu gardul pe care nu l-ai sărit în 1901 și sărut-o și tu o dată... ca să nu zici că ai trăit degeaba!

DOCTORUL: Ei, de data asta, să știi că ți-o fac! *(Sărută lung pe Soție.)*

SOACRA *(Doctorului)*: Multă poftă ai strîns în tine, maică!

SOȚUL: Noroc, Mielule!

(Feciorul închină și le reumple cupele.)

SOACRA *(bînd)*: Și gramofonul?

SOȚIA: Hai, Cornel!

DOCTORUL *(întorcîndu-se la gramofon)*: Dar v-am spus că plăcile sînt cam stricate... unele plesnite...

(Soțul și Soția se așază. Doctorul pune „Steluța", apoi vine și se așază. Feciorul rămîne mai în fund. Toți beau și ascultă.)

(După cîteva clipe.)

SOȚUL: Foarte frumos... Ce ai pus?

DOCTORUL: *„Steluța"*...

SOȚIA: *„Steluța"* ai pus-o?... Foarte frumos!

(Toți ascultă și par fericiți. Soacra a fredonat puțin, apoi a ațipit. La un moment dat, placa începe să hîrîie pe loc, cu acul împiedicat într-o zgîrietură a ei. Dar Soțul, Soția și Doctorul continuă să asculte „Steluța".)

(Doar Feciorul are un gest, ca și cum ar vrea să intervie... dar îi privește și, cu un zîmbet dulce îi lasă să asculte mai departe.)

(Soacra se trezește, surîde și își reia fredonarea — după care toți cîntă încet „Steluța" pînă la lăsarea lentă a cortinei.)

SFÎRȘIT

Mihail Sadoveanu, HANU ANCUȚEI

ISTORISIREA ZAHARIEI FÎNTÎNARUL

Încă înainte de a-și fi sfîrșit orbul istorisirea, lița Salomia începuse a nu mai avea astîmpăr, rupîndu-și degetele și mușcîndu-și buzele. Apoi cînd Ancuța i-a sărutat acelui pribeag mîna, punîndu-i dinainte alte fripturi și plăcinte, nu se putu opri să nu mormăiască felurite vorbe cătră noi, cei mai aproape de dînsa.

— Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă, macar că-s niște nevolnici. Umblă duși de mînă de alții, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi pași ; și pe unde ajung spun niște minciuni, de stă lumea și se uită la dînșii cu gura căscată.

— Care minciuni, mătușă Salomie ? întreb eu. A spus niște întîmplări din viața lui ș-o istorisire cu Duca-Vodă, care nici nouă nu ne este necunoscută.

— Asta știu eu că-i adevărată, că nici noi nu sîntem de ieri de-alaltăieri, ș-am auzit și știm destule ; — dar toate ale lui n-ați auzit dumneavoastră cum le întorcea și le sucea, ca să se plece o lume cătră dînsul ? Parcă ce-i bun un hîrb ? Nu-i bun de nimica. Așa că eu una m-am umplut de năduf auzind și mai ales văzînd.

— Mătușă Salomie, tare te rog : nu te supăra. Dumneata nu cunoști cum îi lumea ? Ai fost femeie frumoasă în zilele dumnitale ș-ai purtat la gît mărgărintar, cum spunea moș Costandin. Apoi de ce-ți ieșeau bărbații în preajmă, arătîndu-și dinții și măgulindu-te ? Iar la alte femei nu se uitau, căci nu erau ca dumneata. Astfel și lumea asta de-aici adunată la lucrarea care se vede, are plăcere s-asculte istorisiri ; și cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare. Bătrînul acela-i orb și ticălos, dar știe să spuie și să cînte, avînd dar de la Dumnezeu. Asemenea dacă te bucuri de-o floare că-i luminată și are mireasmă, nu te poți supăra pe cea care-i mohorîtă și fără miros, căci nu-i ea vinovată.

— Aceea-i bună de leac ! se ascuți la mine lița Salomia.

— Precum spui, e bună de leac, și ai dreptate, mătușă Salomie, dar aicea noi nu ne-am strîns pentru meșteșuguri doftoricești. Asemenea ca și orbul, au spus alții, înainte de-a veni

dumneata, nişte istorisiri de s-a făcut crîncenă carnea pe mine şi n-am să le uit pînă la ceasul morţii. Şi mai ales aşteptăm acuma să ne spuie comisul Ioniţă una cum nu socot c-a fost ş-a mai fi.

— Vorbeşti de răzăşul cel uscat ?

— De dînsul vorbesc, mătuşă Salomie.

— Apoi pe-acela mi se pare că l-am mai văzut eu şi l-am mai auzit şi altă dată. Într-adevăr, pare un om cum nu sînt mulţi. Tot aşa, mă uit la toţi, şi pe unii îi cunosc, văzîndu-i altă dată tot aici la han : şi mă-nduplec a crede c-or fi ştiind ş-or fi spunînd întîmplări. Însă ce crezare poate să aibă cel mai netrebnic dintre toţi ? Eu, care l-am adus şi l-am scos în vederea tuturor, stau deoparte ; şi el e la mare cinste !

Dar acuma să zicem că nu-i vorba de mine, urmă liţa Salomia, împungîndu-mă cu ochii. Dar iată, eu aicea, între dumneavoastră, mă uit la unul care s-a întîmplat să vadă nişte mari pozne în viaţa lui. Să spuie acela, — să vedem unde rămîn orbii ? Ori s-ascultăm pe dumnealui comisul Ioniţă, — aşa ni s-a şedea mai bine ş-a fi mai frumos !

— Mătuşă Salomie, întreb eu, de care pozne vorbeşti dumneata şi de care om ?

— Uită-te şi-l cunoaşte. Stă între călugăr şi cioban.

— Acela-i moş Zaharia fîntînarul, mătuşă Salomie. Nu l-am auzit scoţînd glas de cînd sînt aicea. Dumnitale nu-ţi plac orbii ; dar iubeşti pesemne muţii.

— Nu-i mut, nu te teme. Îi place tare băutura şi n-are cînd vorbi. Numai să-ţi spuie ce i s-a întîmplat, ş-apoi să vezi !

— Ce i s-a întîmplat, mătuşă Salomie ?

— Ce i s-a întîmplat ? se amestecă şi răzăşul, fără să ştie despre ce-i vorba. Cui i s-a întîmplat ?

— Uite, omului aceluia, cinstite comise Ioniţă, răspund eu ; lui Zaharia fîntînarul. Îmi mărturisea mătuşa Salomia despre o poznă care s-ar fi petrecut cîndva.

— Unde ?

— Să spuie el, comise, grăi liţa Salomia, cu glasul deodată îndulcit. Întreabă-l, să spuie întîmplarea din pădure, de peste apă. Bădică Zaharie ! strigă ea ascuţit.

Fîntînarul întoarse capu-i buhos şi barba-i încîlcită.

— Hău ! răcni el, ca din fundul fîntînii.

— Bădică Zaharie, cinstiții oaspeți de-aici poftesc s-audă ce ți s-a întîmplat dumnitale, cînd erai flăcău, în pădurea de peste apă.

— Aha! La Păstrăveni.

— Acolo, bădiță Zaharie, într-o poiană pe care-o știi dumneata.

— Într-o poiană care-a fost și nu mai este, căci acea pădure s-a tăiat. Îi zicea poiana lui Vlădica Sas.

— Auziți? vorbi lița Salomia zîmbind. Apoi se apără de ulcica pe care i-o întindea răzășul. Îți foarte mulțămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. Nu beau decît rachiu. Pot gusta ș-o plăcintă dintre acelea, — care-i mai molcuță, cinstite comise, căci nu mai am dinți ca de demult — și ca în vremea tinereții nu mai pot mușca. Bună plăcintă, n-am ce zice: așa le fac și eu. Acuma parcă tot aș îndrăzni să iau măcar în vîrful buzelor oleacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. Spune, bădică Zaharie, întîmplarea de la poiana lui Vlădica Sas.

— Care întîmplare? întrebă iar, alene, fîntînarul.

— Întîmplarea aceea cînd te-a chemat boierul de la Păstrăveni la curte și ți-a poruncit să-i cauți apă în acea poiană.

— Așa-i, încuviință Zaharia. Mă chiamă și-mi poruncește: Să-mi găsești apă și să-mi săpi o fîntînă în poiana lui Vlădica Sas. Acolo are să facă popas, în toamna asta, mare vînătoare domnească, — și trebuie apă.

Zaharia fîntînarul se opri.

— Ei? îl îndemnă comisul.

— Atîta-i.

— Cum atîta? scutură din cap lița Salomia... Vină-ți, bădică, în simțire și spune toate: cum ai mers cu dînsul la fața locului ș-ai bătut cu piciorul în pămînt ici, ai bătut cu piciorul în pămînt dincolo, — ș-ai ascultat semnele pe care le știi. Pe urmă ai scos din chimir cumpăna, care niciodată nu dă greș, ș-ai așezat-o pe fața pămîntului și te-ai uitat la dînsa...

— Mă uitam, vorbi Zaharia, dar boierul acela, cuconu Dimachi Mîrza, macar că se uita și el, nu înțelegea nimica. Iată, cu această cumpănă am găsit eu apă în poiana lui Vlădica Sas.

Moș Zaharia trase din laturea stîngă a chimirului două bețișoare rotunde și îngemănate de lemn vechi și lustruit. Încercă

să descurce din jurul lor niște fire nevăzute, și sticli în bătaia focului un buburuz de argint.

— Cumpăna asta, lămuri el, e din lemn de corn. He-hei ! cine știe cine a făcut-o și cînd a făcut-o. A rămas de la bătrînii cei vechi, care au fost tot fîntînari, s-au aflat cu dînsa fîntînile și izvoarele, cum am aflat și eu atuncea în poiană, față fiind cu-conu Dimachi Mîrza. Asta-i.

— Ei, — și pe urmă ?

— Spune, omule, îl sili iar lița Salomia, cîrnind spre el nasul și strîmbînd sprîncenele. Spune cum ai făcut poc ! cu talpa opincii.

— Aici, cucoane, dăm de apă.

— În acest loc ?

— În acest loc, cucoane Dimachi. Dă-mi robi cu hîrlețe și cazmale ; poruncește la douăzeci de cărăuși s-aducă piatră și să mi-o clădească alături ; dă-mi ajutoarele de care am nevoie și țidulă la rateș pentru băutură ; și pe urmă, în scurtă vreme, te poftesc aici c-un pahar de cleștar, să-ți dau să bei din el lacrima pămîntului.

— Așa-i, încuviință Zaharia.

— Ei, și după aceea boierul zice : Așa să fie și să-mi zidești fîntîna ! Și se duce cu fîntînarul la curte și strigă la grămătic să-i aducă o pană de gîscă. După ce-i aduce pana de gîscă, cere cerneală ș-o măsuță, ș-o bucată de hîrtie. Ș-a scris acea țidulă pe care o ceruse Zaharia. Pe urmă, a chemat pe slujbași și le-a poruncit la fiecare ce are de făcut, ce robi să deie la săpat, ce oameni cu harabale să rînduiască la piatră, ce ajutoare să-i pregătească fîntînarului la zidărie, — și, închinîndu-se toți, s-au dat cu dosul îndărăpt și s-au dus să împlinească poruncile.

— Așa-i, încuviință iar Zaharia. A zvîcnit către ei : Țist ! — așa avea el obicei să facă, — și s-a uitat încruntat. Și ei s-au dus cu mare frică.

— S-au dus, urmă lița Salomia, ș-au adus de toate la locul hotărît și la vreme. Țiganii au început să sape cu hîrlețele și să bată cu cazmalele ; cărăușii aduceau și clădeau piatra pe pajiște și bădița Zaharia sta pe-o coastă, într-un pătul de frunzar, și se uita la dînșii și tot gusta dintr-un ulcior.

— Rachiu de drojdie de la Cotnari, întregi fîntînarul.

— Așa este. Ș-a stat el așa în colibă și-n pătul pînă ce-au dat afară robii, cu hîrlețele, pămîntul negru, pe urmă au dat

afară lutul, și pe urmă au ajuns la năsip și la prund. Și cînd au ajuns la humă, bădița Zaharia s-a sculat în picioare ș-a venit la marginea gropii. Zice : Măi țiganilor, dacă vi-i sete, mai răbdați o țîră, căci în curînd dați de apă.

Așa a fost cum a spus el și cum arătase cumpăna.

Au dat, oameni buni, de apă ș-au mai săpat iarăși — ridicînd afară mocirla cu ciuberele pe scripț. Ș-au săpat de-și lepădau robii sudoarea cu palma de pe frunte. Și întrebau : Mult mai avem, meștere Zaharie ? căci de-acu răzbim pe celălalt tărîm. Săpați, măi, zice fîntînarul, pînă ce voi spune eu : gata !

Ș-așa — într-o zi se scoală iar și poruncește : Gata ! De-acu așezăm prag. Curățim frumos, punem sprijinitori bune și începem a zidi.

Așa au făcut. Și s-a coborît el cu zidarii în fîntînă, ș-au zidit. Iar cînd s-a scuturat frunza în poiană, a venit boierul cu pahar de cleștar ș-a gustat apă, după hotărîrea lui Zaharia.

— Așa-i ! încuviință Zaharia. Cuconu Dimachi a făcut : Țîșt ! bună apă, bre Zaharie ! — Într-adevăr era bună apa. Decît eu vinul îl beau mai cu plăcere, căci mi-i mai cu priință.

— Ei, și pe urmă ? întrebă comisul.

— Pe urmă, gata. Atîta-i. Am făcut fîntînă și pace bună !

— Stăi, bădică Zaharie, că nu-i așa, urmă rîzînd lița Salomia, căci eu am spus acestor oameni ce-ai văzut și ce știi dumneata, și te-am lăudat. Așa că după aceea, sfîrșindu-se treaba fîntînii, a venit și de la Domnie un călăreț, vestind vînătoarea lui Vodă. Și venind vestitorul, cuconu Dimachi a chemat iar pe toți la porunca sa și le-a hotărît să grijească locul în poiană și să dureze colibe pentru popasul vînătoresc. Cînd a descălica Vodă, Zaharia să-i înfățișeze apă rece în ulcior, și din ulcior să i-o toarne în pahar, — ș-alăturea să steie un țigan cu chiseaua cu dulceți și cu linguriță de argint pe tabla.

Toate fiind astfel rînduite, a venit Vodă la Păstrăveni cu mare alai.

— Vodă Calimah... observă fîntînarul. Avea o barbă ia așa de mare... Și-ntruna și-o pieptăna cu degetele.

— Și venind Vodă cu mare alai, i-a ieșit cuconu Dimachi Mîrza înainte cu cucoana dumisale și cu fata, căci avea o fată subțirică și frumoasă. S-au închinat și au sărutat mîna lui Vodă. Iar fata suspina și plîngea.

— Ce este ? a întrebat măria sa Calimah-Vodă. De ce suspină această copilă ?

— De mare sfială, măria ta, a răspuns boierul. Și s-a încruntat urît la copilă, zbîrlindu-și sprîncenele. Iar fata aceea...

— Aglăița... întregi Zaharia.

— Iar fata aceea Aglăița n-avea altă ceva, decît o dragoste a tinereților ei pentr-un fecior de mazil din Războieni. Fiind Ilieș Ursachi mazil, boierul se răstise la el și-i strigase : Țîșt ! să lipsești din ochii mei, mișele, căci ai sucit capul fetei ! — Iar acuma fata, nemaiavînd nici o nădejde pentru dragostea ei, plîngea. Boierul a apucat-o de umăr, ș-a încleștat-o de braț ș-a repezit-o îndărăpt într-o cămară, ca să nu strice petrecerea, nici să oblicească Vodă de asemenea rușine.

Întorcîndu-se spre cinstita barbă a măriei sale, se arăta cu obraz deschis și vesel. Și pe loc, chemînd pădurarii, i-a pus să numere de față cu Vodă ce căprioare și mistreți au în desimile și rîpile de dînșii știute.

După ce-a fost petrecere a tot norodul, Domnia s-a culcat devreme, ca să se scoale de dimineață. Și într-adevăr, Vodă a fost cel dintăi pe cal — și cuconu Dimachi, alăturea de el, rînduia pușcași și haitași. Au pornit la pădure ; au întins volocul de oameni ș-au bătut rîpe și sihle, chiuind și sunînd din cornuri.

Iar în vremea aceasta, Zaharia se grăbise cătră fîntîna lui.

— Așa este ! încuviință fîntînarul.

— Și-nainte de a ajunge la fîntînă, iată vede în carare pe copila lui cuconu Dimachi. Plîngea cu palmele la tîmple și umbla bezmetică printre copaci.

— Sărut mîna, duducă Aglăiță, zice Zaharia. Dar de ce suspini și plîngi mata așa, ca după mort ?

— Vai, Zaharie, strigă ea oprindu-se. Cum n-oi plînge, Zaharie, dacă eu m-am juruit morții ? M-am pus în genunchi la icoana Maicii Domnului ș-am rugat-o să facă o minune să se moaie inimile de piatră. Văzînd că la Vodă nu pot cădea și nu pot spune nimic, de toți simțindu-mă părăsită, chiar și de maica mea, — am hotărît în cugetul meu și-n inima mea că altfel nu pot face decît să-mi răpun viața. Eu, Zaharie, fără Ilieș Ursachi nu pot trăi. Așa că mă duc să mă dau în fîntînă. Cînd a veni

măria sa să beie apă, n-ai să-i poţi da ş-ai să-i spui : Luminate Doamne, iaca aşa ş-aşa. Fata boierului s-a zvîrlit în fîntînă. . .

— Ş-ai să săvîrşeşti mata, duducă Aglăiţă, o faptă ca aceasta ?

— Am să săvîrşesc, Zaharie, zice fata. Întăi şi-ntăi eu am trimes răspuns, prin ţiganca mea, lui Ilieş să vie aici, ca să petrecem acest din urmă ceas, ca nişte ibovnici fără grijă. Pe urmă eu mă dau în fîntînă.

— Dar el n-are să te lese, duducă Aglăiţă. Îl ştiu flăcău vrednic. Mai bine te fură şi te duce cu el.

— Atuncea nu mă mai dau în fîntînă, Zaharie... a răspuns fata rîzînd. . .

— Să nu te dai, duducuţă ! Mai bine să ai credinţă în mine. Şi după ce te-i întîlni cu dragostea domniei tale, veniţi la mine la fîntînă, să vă închid eu în coliba de frunzar care este rînduită de Domnie. Cînd se face popas la amiază, toată vînătoarea domnească vine în poiana lui Vlădica Sas. Eu înfăţişez lui Vodă ulciorul şi paharul. Ţiganul îi dă pe tabla chiseaua de dulceţi şi lingura. După ce Vodă face : ha-ha ! şi zice : bună apă ! aferim ! — eu mă dau la o parte şi el intră în colibă. Acolo vă găseşte pe dumneavoastră îngenunchiaţi, cu capetele plecate, plîngînd şi cerînd iertăciune... Atuncea măria sa vă ia de mînă şi vă saltă-n sus, apoi vă pune mîinile sale pe capete şi strigă să vie boierul să-şi primească în braţe copiii.

Eu socot, duduiţă, c-aşa-i bine, şi altfel nu poate să fie decît cum socot eu că poate să se întîmple. Mai ales că, pe doi ibovnici, trebuie să-i ierte lumea. N-are ce le face !

Zaharia începu a rîde în barba-i zbîrlită, părînd mai uimit decît toţi de o întîmplare ca aceea. Contenindu-şi rîsul, îşi lungi gîtul şi-şi înălţă capul, cu ochii holbaţi, ca să afle ce-a mai fost. El ştia, dar altfel era povestea, spusă de gură străină.

— Hm ! mormăi el, mi se pare că chiar nici n-au avut ce le face.

— N-au avut ce le face, urmă liţa Salomia şi mai îndrăzni să apuce, cu cleştele a două degete, încă o plăcintă cu poalele-n brîu. Cît au stat acei tineri în sihlă, au aţintit urechea ca şi dihăniile, la chiotele gonaşilor şi la îndemnul surlelor. Apoi s-au

tras cătră fîntînă și Zaharia i-a dosit în colibă. Dar, în astă vreme, Vodă cunoscuse de la un boier credincios al lui de ce lăcrămase copila sărutîndu-i mîna, căci asemenea lucruri îndată se află. Deci, după ce-a luat dulceți de cireșe amare ș-a băut paharul de apă — a făcut : ha-ha ! și și-a pieptănat barba cu degetele. Zîmbind s-a întors cătră curteni și cătră norodul ce era în poiană, căutînd parcă ceva.

— Mă rog, zice, unde-i credinciosul meu Dimachi Mîrza ?

— Aici-s, măria ta.

— Aș vrea să știu de ce ești mîhnit dumneata, boierule, și nu-ți afli astîmpăr. Mare plăcere aș avea, credinciosule al meu, ca să văd aici, la masa noastră de vînătoare, în poiană, pe copila domniei tale... cum o chiamă ?

— Aglăița, măria ta.

— ...Pe copila domniei tale Aglăiță, dregînd vin vechi Domnului său, în cupă de argint.

Boierul foarte s-a spăimîntat, căci îi sosise și lui veste de la cucoana domniei sale că fiica lor a fugit din casa părinților, ca să-și facă o samă.

— Măria ta, a îndrăznit el, nu mai este vreme. Masa-i gata ; vînătoarea așteaptă...

— Aș dori să știu unde-i copila domniei tale în acest ceas... a zîmbit Vodă.

Atuncea Zaharia fîntînarul, fiind cu mare coraj ca la o vînătoare ca aceea, a scos din chimir cumpăna pe care ați văzut-o, și potrivind-o între degete, a ținut-o neclintită. Iar buburuzul, ca o lumină, s-a clătit. Nimene nu înțelegea ce este. Nici boierul nu știa ce răspuns să deie Domnului său.

— Aista-i Zaharia, fîntînarul domniei tale ? a întrebat Vodă, țuguindu-și buzele și privind din înălțime.

— Da, măria ta.

— Ei, și ce poftește ?

— Nu știu, măria ta.

Vodă s-a posomorît cătră Zaharia :

— Ce ți-i voia, măi ?

Zaharia n-a îndrăznit a răspunde nimică. Ci urmînd semnul cumpenei sale, a deschis ușa colibei Domnului. Și Vodă a văzut pe tineri îngenunchiați și cu capetele plecate.

Nimenea n-a înțeles cum s-a făcut asta și s-a mirat mai ales Vodă de înțelepciunea cumpenei. Apoi pe urmă măria sa și cu Doamna au fost nînași, în tîrg la Ieși, acelor tineri. Împăcîndu-se toți, s-au veselit și, din alai de vînătoare, au dat-o pe nuntă. Și purcegînd la scaunul Domniei, au jucat întîi o toană aici, la hanu Ancuței.

— Hm! făcu Zaharia clătinînd din cap și închizînd gura; așa este!

— V-am spus eu, sfîrși baba, că acest fîntînar a văzut și știe lucruri mai presus decît alții.

— Într-adevăr, Zaharia a spus o istorie frumoasă, încuviință domnia sa comisul Ioniță de la Drăgănești. De și alții știu și mai frumoase și mai minunate, — n-am ce zice. Aicea are el dreptate.

Zîmbea încremenit, privindu-ne ca prin sită și legănîndu-se ușor. Era un ceas tîrziu, și cloșca cu pui trecuse de crucea nopții. Focul se stingea. Cei mai mulți dintre oamenii de față închinau către pămînt oalele de lut și, de trudă și somn, le asfințeau ochii.

Din dosul hanului veni deodată nechezatul iepei celei slabe a răzășului. Așa fel a țipat — spăriat și ascuțit — încît am răsărit din locul meu, de groază.

Lița Salomia, rînjind, șopti încet:

— Să știți că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale lui. Și calul l-a adulmecat, dînd strigăt.

Îl simțise și hanul, — căci se înfioră lung. O ușă, în fundurile lui, se izbi. Se făcu tăcere la vatră și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile.

Lița Salomia stupi în spuză de trei ori: Ptiu! ptiu! ptiu! Și-și făcu cruce. În sfîrșit abia atunci s-a părut că ne luminăm. Și demonul trecu în pustietățile apelor și codrilor, căci nu l-am mai simțit. Am rămas însă după aceea loviți ca de o grea muncă și abia ne puteam mișca, umblînd după cotloane ferite și locuri de odihnă. Unii dormeau chiar unde se aflau, frînți și răsuciți. Și comisul Ioniță însuși, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutîndu-l, a uitat cu desăvîrșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit.

Thornton Wilder, ORAȘUL NOSTRU

ACTUL I

Cortina e ridicată.
Pe scenă nu se află nici un decor.

Cei care intră în sală zăresc scena pustie cufundată în semiobscuritate. În clipa aceea regizorul, cu pălăria pe cap, cu pipa în gură, intră și se apucă să aranjeze o masă și trei scaune în stînga scenei, în față, și o masă și trei scaune în dreapta scenei, în față. De asemeni pune în stînga o bancă joasă, în apropiere de ceea ce va fi casa familiei Webb.

„Stînga" și „dreapta" sînt considerate din punctul de vedere al actorului care privește publicul din sală. „În fund" înseamnă spre peretele din spate ale scenei.

În timp ce luminile din sală se sting treptat, regizorul a terminat cu aranjatul lucrurilor pe scenă și, sprijinindu-se de coloana din dreapta a avanscenei, privește spre spectatorii întîrziați.

Cînd sala e cufundată cu totul în întuneric începe să vorbească.

REGIZORUL : Piesa care se va juca în această seară se numește *Orașul nostru*. A fost scrisă de Thornton Wilder ; e regizată de A. În această piesă veți vedea pe domnișoara C, pe domnișoara D, pe domnișoara E și pe domnul F, pe domnul G, pe domnul H și pe mulți alții. Orașul se numește Grover's Corners, e situat în New Hampshire — exact la hotarul regiunii Massachusetts : la 42 de grade și 40 de minute latitudine și 70 de grade și 37 de minute longitudine. Primul act ne prezintă o zi din orașul nostru. Ziua e 7 mai, 1901. Se face ziuă.

(Un cocoș cîntă.)

Pe cer, înspre răsărit, încep să se zărească de după dealuri primele raze de lumină.

Dintotdeauna luceafărul de dimineață e nespus de strălucitor în clipa cînd trebuie să apună, nu-i așa ?

(Se uită la cer o clipă, apoi se îndreaptă spre fundul scenei.)

Ei, și-acuma să vă spun mai degrabă cum arată orașul nostru. Acolo... *(adică paralel cu peretele din spate al scenei)* e Strada

Mare. Ceva mai încolo e gara ; calea ferată trece pe-aici. Cartierul polonezilor e dincolo de linie și tot acolo locuiește un grup de familii canadiene. *(Arată spre stînga.)* În partea aceea e Biserica Congregată ; peste drum e cea Presbiteriană.

Biserica Metodistă și cea Unitariană sînt dincolo.

Cea Baptistă e în vale, pe malul rîului.

Cea Catolică e în cealaltă parte, peste linie.

Aici e Primăria și Poșta, la un loc ; temnița e la subsol.

Bryan[1] a ținut odată o cuvîntare chiar aici, pe treptele acestea.

De-a lungul acestei străzi sînt un șir de magazine.

Aici sînt stîlpii de care se leagă caii. Primul automobil o să apară cam peste vreo cinci ani — proprietatea bancherului Cartwright, cel mai bogat cetățean din oraș... locuiește în casa aceea mare și albă de pe deal.

Aici e băcănia și dincolo e *drugstor*-ul domnului Morgan. Aproape toți oamenii din oraș trec o dată pe zi prin aceste două magazine.

Școala comunală e în partea cealaltă. Liceul e ceva mai departe. Dimineața, la nouă fără un sfert, la prînz și la trei după-amiază, tot orașul vuiește de țipetele și strigătele care vin din curtea școlilor. *(Se apropie de masa și de scaunele din față, din dreapta scenei.)*

Aici e casa doctorului nostru, Doc Gibbs. Aici e ușa din spatele casei. *(Două bolți de zăbrele, acoperite cu plante agățătoare și flori, sînt împinse spre cele două coloane ale avanscenei.)* Iată și un pic de decor pentru acei care cred că trebuie să aibă așa ceva.

Aici e grădina Doamnei Gibbs. Porumb... mazăre... fasole... nalbă... heliotrop... și o mulțime de buruieni. *(Traversează scena.)* În acele zile gazeta noastră apărea de două ori pe săptămînă — *Sentinela* din Grover's Corners — și aici e casa redactorului-șef Webb.

Și aici e grădina Doamnei Webb.

E la fel ca și aceea a Doamnei Gibbs, numai că are și o mulțime de floarea-soarelui. *(Privește în fund, înspre centrul scenei.)*

---

[1] *William Jennings Bryan* (1860—1925), avocat, om politic, candidat la postul de președinte din partea Partidului Democrat.

Acolo, în față... e un nuc bătrîn. *(Se întoarce la locul lui de lîngă coloana din dreapta a avanscenei și se uită cîteva clipe în sală).* Frumos oraș, înțelegeți ce vreau să zic ? După cîte știu eu, nu s-a ridicat de prin locurile astea nici un om de seamă.

Cele mai vechi pietre de mormînt din cimitirul de sus de pe deal datează de prin 1670—1680 — sînt îngropați acolo o mulțime de Grovers, și Cartwrights, și Hersay — aceleași nume ca și cele de azi.

Și așa cum vă spuneam ; se face ziuă.

Singurele lumini care se zăresc în oraș vin de la o căsuță de peste linie unde o mamă, o poloneză, abia a născut doi gemeni. Și din casa lui Joe Crowell, unde Joe junior se scoală ca să o pornească la distribuirea ziarului. Și de la depou, unde Shorty Hawkins se pregătește să-i dea liberă trecere trenului de Boston, de la 5.45. *(Se aude șuieratul unui tren. Regizorul își scoate ceasul din buzunar și dă din cap.)* Evident că prin împrejurimi — prin satele din jur — s-au mai aprins lumini ici și colo, cu mulsul și cu alte treburi. Dar oamenii de la oraș dorm ceva mai tîrziu.

Și așa, a mai început o zi.

Iată-l pe Doc Gibbs coborînd pe Strada Mare, întorcîndu-se de la nașterea pruncilor acelora. Și iat-o și pe soția lui coborînd ca să pregătească *breakfast*-ul. *(Doamna Gibbs, o femeie plinuță, drăguță, trecută de treizeci de ani, „coboară" scările la dreapta. Dă la o parte un oblon de la o fereastră imaginară din bucătăria ei și se apucă să facă focul în sobă.)* Doc Gibbs a murit în 1930. Spitalului celui nou i s-a dat numele lui.

Doamna Gibbs a murit mai întîi — de fapt cam de mai multă vreme. Plecase la fiică-sa, Rebecca, măritată cu un agent de asigurare din Canton, Ohio, și a murit acolo, de pneumonie, dar trupul ei a fost adus și îngropat aici. Acuma e acolo sus, în cimitir, împreună cu o mulțime de Gibbși și Hersey — ea fiind o Julia Hersey înainte de a se mărita cu Doc Gibbs în Biserica Congregată de peste drum.

În orașul nostru ne place să știm totul despre toată lumea.

Iat-o pe Doamna Webb, coborînd și ea să pregătească *breakfast*-ul.

Acesta e Doc Gibbs. L-au chemat la nașterea aceea la unu și jumătate noaptea.

Și iată-l venind pe Joe Crowell-junior, distribuind *Sentinela* Domnului Webb.

(Doctorul Gibbs merge pe Strada Mare venind dinspre stînga. În momentul în care ar trebui să cotească pentru a o lua spre casă, se oprește, lasă jos valijoara lui neagră imaginară, își scoate pălăria și-și șterge fața, obosit, cu o batistă imensă. Doamna Webb, o femeie slăbuță, uscată și serioasă, a intrat în bucătărie, în stînga, legîndu-și șorțul. Se mișcă de parcă ar pune lemne pe foc, l-ar aprinde și ar pregăti breakfast*-ul.*

Deodată, Joe Crowell-junior, un băiat de unsprezece ani, o pornește pe Strada Mare venind dinspre dreapta, zvîrlind ziare imaginare în pragul caselor.)

JOE CROWELL, JR. : 'Mneața, Doc Gibbs.

DOCTORUL GIBBS : 'Mneața, Joe.

JOE CROWELL, JR. : I-a fost rău cuiva ?

DOCTORUL GIBBS : Nu. S-au născut doi gemeni, dincolo, în cartierul polonezilor.

JOE CROWELL, JR.: Să vă dau ziarul acuma ?

DOCTORUL GIBBS : Da, dă-mi-l. S-a mai întîmplat ceva important prin lume, de miercuri ?

JOE CROWELL, JR.: Da, domnule. Învățătoarea mea, Domnișoara Foster, se mărită cu unul din Concord.

DOCTORUL GIBBS : Nu mai spune !... Și voi, băieții, ce părere aveți despre asta ?

JOE CROWELL, JR. : Cum să vă spun, desigur că asta nu-i treaba mea... dar mă gîndesc așa, că dacă un om se apucă să fie învățător, apoi trebuie să rămînă învățător.

DOCTORUL GIBBS : Cu genunchiul cum îți merge, Joe ?

JOE CROWELL, JR. : Grozav, Doc. Nu mă supără de loc. Numai că, așa cum mi-ați zis, îmi spune întotdeauna cînd o să plouă.

DOCTORUL GIBBS : Și azi, ce-ți spune ? O să plouă ?

JOE CROWELL, JR. : Nu, domnule.

DOCTORUL GIBBS : Sigur ?

JOE CROWELL, JR. : Da, domnule.

DOCTORUL GIBBS : Și genunchiul tău nu greșește niciodată ?

JOE CROWELL, JR. : Niciodată, domnule.

(Joe pleacă mai departe. Doctorul Gibbs se apucă să citească ziarul.)

REGIZORUL : Aș vrea să vă spun ceva despre băiatul ăsta, Joe Crowell. Joe era un băiat tare inteligent — a absolvit primul liceul de aici. Așa că i s-a dat o bursă ca să urmeze Facultatea de Tehnologie din Massachusetts. Și acolo a ieșit primul din promoția lui. Pe atunci toată povestea asta a fost scrisă în ziarele din Boston. Ar fi putut să devină un mare inginer, Joe ăsta. Dar a izbucnit războiul și a murit în Franța... Toată învățătura asta a fost zadarnică...

HOWIE NEWSOME *(din culise, în stînga)* : Hai odată, Bessie. Ce-i cu tine astăzi ?

REGIZORUL : Iată-l și pe Howie Newsome, lăptarul.

(Howie Newsome, un om cam de vreo treizeci de ani, în salopetă, vine din stînga, pe Strada Mare, mergînd pe lîngă un cal invizibil și o căruță imaginară, și duce un coș imaginar cu sticle de lapte. Se aude zgomotul sticlelor cu lapte care se ciocnesc una de alta. Lasă cîteva sticle în fața bolții Doamnei Webb, apoi traversînd ca să se îndrepte spre casa Doamnei Gibbs, se oprește în centrul scenei ca să vorbească cu Doctorul Gibbs.

HOWIE NEWSOME : 'Mneața, Doc.

DOCTORUL GIBBS : 'Mneața, Howie.

HOWIE NEWSOME : E bolnav cineva ?

DOCTORUL GIBBS: Doamna Goruslawski a născut doi gemeni.

HOWIE NEWSOME : Gemeni, va să zică ? Crește mereu orașul ăsta al nostru.

DOCTORUL GIBBS : Ce zici, Howie, o să plouă ?

HOWIE NEWSOME : Nu, nu. O să fie o zi frumoasă, cu soare, nu glumă. Hai, Bessie.

DOCTORUL GIBBS : Hello, Bessie. *(Mîngîie calul, care a rămas în centrul scenei.)* Cîți ani are, Howie ?

HOWIE NEWSOME : Merge pe șapteșp'ce. De cînd Lockharții nu-și mai iau sfertul de lapte în fiecare zi, Bessie nu se mai descurcă de loc. Vrea să le las o sticlă ca și înainte, și mă chinuie tot drumul.

(A ajuns la ușa din spatele casei Doamnei Gibbs, care îl așteaptă.)

DOAMNA GIBBS : Bună dimineața, Howie.

HOWIE : 'Mneața, Doamnă Gibbs. Domnul doctor pică și el dintr-o clipă într-alta.

DOAMNA GIBBS : Da ? Parcă ai cam întîrziat astăzi.

HOWIE NEWSOME : Da. Separatorul n-a mers cum trebuie. Nu știu ce-a avut. *(Trece pe lîngă Doctorul Gibbs spre centrul scenei, în fund.)* Bună, doctore !

DOCTORUL GIBBS : Bună, Howie !

DOAMNA GIBBS *(strigînd spre etaj)* : Ei, copii ! Copii ! E vremea să vă sculați.

HOWIE NEWSOME : Hai odată, Bessie ! *(Iese prin dreapta.)*

DOAMNA GIBBS : George ! Rebecca !

(Doctorul Gibbs a ajuns la ușa din spatele casei sale și trece pe sub bolta de zăbrele în casă.)

DOAMNA GIBBS : A mers ușor, Frank ?

DOCTORUL GIBBS : Da. Grozav — parc-ar fi fost niște pisoi.

DOAMNA GIBBS : Șunca e gata într-o clipită. Stai jos și bea-ți cafeaua. Cred că două ore ai să poți să dormi în dimineața asta, nu ?

DOCTORUL GIBBS : Hm ! Doamna Wentworth vine la unsprezece. Mi se pare că și știu ce-i cu ea. Are ce are cu stomacul...

DOAMNA GIBBS : Va să zică, tot n-ai să dormi mai mult de trei ore. Frank Gibbs, nu știu ce-o să se aleagă din tine. Tare-aș mai vrea să te poți duce undeva ca să te odihnești. Cred că ți-ar face bine.

DOAMNA WEBB : Emileee ! Scularea ! Walleee ! E șapte !

DOAMNA GIBBS : Să știi... ar trebui să stai de vorbă cu George. Se întîmplă ceva cu el în ultima vreme. Nu mă mai ajută deloc. Nici măcar lemnele nu mai vrea să le taie.

DOCTORUL GIBBS *(spălîndu-și mîinile la chiuvetă și ștergîndu-se ; Doamna Gibbs se învîrtește lîngă sobă)* : Nu te-ascultă ?

DOAMNA GIBBS : Nu. Se smiorcăie mereu ! Nu se gîndește decît la baseball... George ! Rebecca ! Întîrziați la școală.

DOCTORUL GIBBS : Mdaa...

DOAMNA GIBBS : George !

DOCTORUL GIBBS : George, mișcă-te mai repede !

GLASUL LUI GEORGE : Da, tată !

DOCTORUL GIBBS *(dă să iasă din scenă)* : N-auzi că te cheamă mama ? Eu mă duc să mă culc.

DOAMNA WEBB : Walleee ! Emileee ! Întîrziați la școală ! Waleee ! Hai, spălați-vă odată sau vin eu să vă spăl.

GLASUL REBECCĂI GIBBS : Mamă ! Ce rochie să-mi pun ?

DOAMNA GIBBS : Gura ! Tata a lucrat toată noaptea și acuma trebuie să doarmă. Ți-am spălat și ți-am călcat special rochia aia de bumbac.

REBECCA : Mamă, nu pot să sufăr rochia aia.

DOAMNA GIBBS : Ia mai taci din gură.

REBECCA : În fiecare zi mă duc la școală îmbrăcată ca o curcă plouată.

DOAMNA GIBBS : Asta-i acuma, tu ești întotdeauna *foarte* drăguță.

REBECCA : Mamă, George mă murdărește cu săpun.

DOAMNA GIBBS : Vin acuma și vă arăt eu la amîndoi, să știți.

Se aude șuieratul unei sirene de fabrică. Copiii năvălesc în scenă și se așază la locurile lor, la mesele respective. În dreapta, George, un băiat de vreo șaisprezece ani, și Rebecca, o fată de unsprezece ani. În stînga, Emily și Wally, de aceleași vîrste. Toți au cărțile de școală prinse în curele ca niște legături.)

REGIZORUL : Avem și o fabrică în oraș, o auziți ? Fabrică pături. Proprietatea lui Cartwright... cîștigă o avere de pe urma ei.

DOAMNA WEBB : Copii ! Așa nu merge ! Masa-i masă și nu vreau să vă văd înfulecînd ca niște lupi. N-o să mai creșteți... să știți. Lasă cartea aia, Wally.

WALLY : Păi, mamă ! Pînă la zece trebuie să știu totul despre Canada.

DOAMNA WEBB : Știi tot atît de bine ca și mine care-i regula... la masă nu se citește. Cît despre mine, prefer să am mai curînd copii sănătoși, decît deștepți.

EMILY : Eu sînt și una și alta. Știi bine, mamă, că așa e. Sînt cea mai deșteaptă fată din școală. Am o memorie grozavă.

DOAMNA WEBB : Mănîncă mai bine.

WALLY : Și eu sînt deștept, cînd e vorba de colecția mea de timbre.

DOAMNA GIBBS : O să vorbesc cu taică-tău, cînd s-o scula. Douăzeci și cinci de cenți mi se pare că-i de-ajuns de mult pentru un băiat de vîrsta ta. Nici nu știu cum poți să-i cheltuiești pe toți.

GEORGE : Păi, mamă... am o mulțime de lucruri de cumpărat.

DOAMNA GIBBS : Siropul de fragi — pe asta-i cheltuiești...

GEORGE : Nu înțeleg cum se face că Rebecca are atît de mulți bani. Mai mult de-un dolar...

REBECCA *(cu lingura în gură, visătoare)* : I-am strîns ban cu ban.

DOAMNA GIBBS : Uite ce-i, draga mea, cred totuși că, din cînd în cînd ar fi bine să mai și cheltuiești din ei.

REBECCA : Mamă, știi la ce țin eu cel mai mult pe lumea asta... știi ? La bani.

DOAMNA GIBBS : Mănîncă-ți șunca.

COPIII : Mamă, a sunat clopoțelul pentru prima dată. Trebuie să mă grăbesc. Nu mai mănînc nimic. Trebuie să plec.

(Copiii se scoală de la mese, iau legăturile cu cărți și fug pe sub cele două bolți. Se întîlnesc la centru, în fața scenei, și, vorbind între ei, merg pe Strada Mare, apoi o iau la stînga. Regizorul iese pe neobservate, prin dreapta.)

DOAMNA WEBB : Grăbiți-vă, dar să nu fugiți. Wally, trage-ți pantalonii la genunchi. Emily, mergi cu spatele drept.

DOAMNA GIBBS : Să-i spuneți Domnișoarei Foster că-i transmit cele mai călduroase felicitări... să nu uitați !

REBECCA : Nu, mamă.

DOAMNA GIBBS : Să știi, Rebecca, că ești chiar foarte drăguță. Hai, grăbește-te.

TOȚI : La revedere.

(Doamna Gibbs își umple șorțul cu grăunțe pentru păsări și se îndreaptă spre rampă.)

DOAMNA GIBBS : Pui, pui, pui...

Tu pleacă de-aici, hai, pleacă.
Pui, pui, pui...
Dar *tu* ce faci aici ? Te bați cu ceilalți, tot timpul. Aha... nu ești de-al meu. De unde vii ? *(Își scutură șorțul.)* A, nu te speria așa. Nimeni n-o să-ți facă nici un rău.

(Doamna Webb stă pe banca de lîngă bolta ei de zăbrele și curăță păstăi de fasole.)

Bună dimineața, Myrtle. Cum îți mai merge cu răceala ?

DOAMNA WEBB : Mai bine, totuși mă mai gîdilă puțin în gît. I-am spus lui Charles că nu cred c-o să mă duc la repetiție la cor în seara asta. N-are rost.

DOAMNA GIBBS : Ai încercat să cînți ceva mai sus ca de obicei ?

DOAMNA WEBB : Da, dar nu prea merge și rămîn mereu mai jos. Și cît mă odihnesc, m-am gîndit să mai curăț fasolea asta.

DOAMNA GIBBS *(suflecîndu-și mînecile și traversînd scena ca să mai schimbe o vorbă cu vecina)* : Hai să te-ajut. Anul ăsta fasolea a fost bună.

DOAMNA WEBB : Am hotărît să pun în magazie vreo patruzeci de chile, fie ce-o fi. Copiii zic că nu pot s-o vadă în ochi, dar am observat că o mănîncă totuși toată iarna.

(Pauză. Se aude zgomotul păsărilor cotcodăcind.)

DOAMNA GIBBS : Știi, Myrtle. Trebuie să-ți spun ceva ; simt că plesnesc, dacă nu-ți spun.

DOAMNA WEBB : Dar ce s-a întîmplat, Julia Gibbs ?

DOAMNA GIBBS : Mai dă-mi din fasolea aia... Spune-mi, Myrtle, vinerea trecută n-a fost pe la tine nici unul din achizitorii aceia din Boston de mobilă de ocazie ?

DOAMNA WEBB : Nuu !

DOAMNA GIBBS : Ei bine, la mine a fost. Întîi am crezut că e un pacient care vrea să-l vadă pe Doctorul Gibbs. Și așa a ajuns pînă în salon și, cum te văd și cum mă vezi, Myrtle Webb, mi-a oferit trei sute și cincizeci de dolari pentru scrinul acela al bunicii Wentworth !

DOAMNA WEBB : Nu mai spune, Julia Gibbs !

DOAMNA GIBBS : Da, da. Pe vechitura aia ! Era atît de mare încît n-am știut unde să-l mai pun și cît p-aci să-l dau vărului meu Hester Wilcox.

DOAMNA WEBB : Dar acuma ai să-l vinzi, nu-i așa ?

DOAMNA GIBBS : Știu și eu...

DOAMNA WEBB : Cum știu și eu... ? Trei sute cincizeci de dolari ! Ce ți-a venit ?

DOAMNA GIBBS : Știi, dacă aș putea să-l fac pe doctor să ia banii și să plece undeva într-o călătorie, l-aș vinde cît ai zice pește. Știi, Myrtle, visul vieții mele a fost să văd Parisul, Franța... Oh, nu știu nici eu ce mai spun... Îmi dau seama că pare o nebunie, dar de ani de zile mi-am promis că dacă se va ivi prilejul...

DOAMNA WEBB : Și doctorul ce zice de asta ?

DOAMNA GIBBS : Știi, i-am cam vorbit eu, așa, mai pe de departe, și i-am spus că dacă aș căpăta o moștenire — așa i-am zis — l-aș obliga să plecăm undeva.

DOAMNA WEBB : Mdaa. Și ce-a zis ?

DOAMNA GIBBS : Îl știi cum e. De cînd îl cunosc nu l-am auzit o dată vorbind serios. Nu, zicea el, dacă ar hoinări prin Europa după aia ar putea să fie nemulțumit că stă în Grover's Corners ; mai bine s-o lăsăm baltă, spunea el. O dată la doi ani se duce să vadă locurile unde au fost luptele în Războiul Civil, și asta-i de-ajuns dacă-i vorba să te distrezi, zice el.

DOAMNA WEBB : Dar să știi că Domnul Webb *îl admiră* pur și simplu pe Doctorul Gibbs pentru faptul că știe absolut totul despre Războiul Civil. Domnul Webb ar vrea să renunțe la Napoleon și să se ocupe de Războiul Civil, dar faptul că Doctorul Gibbs e unul din cei mai grozavi experți de aici în chestia asta îl duce la disperare.

DOAMNA GIBBS : Așa-i ! Niciodată nu l-am văzut pe Doctorul Gibbs atît de fericit ca atunci cînd e la Antietam sau la Gettysburg[1]. De cîte ori n-am umblat pe dealurile acelea,

[1] Locurile unde s-au dat două din cele mai hotărîtoare lupte din Războiul de secesiune (în 1862 și 1863). La Gettysburg, Abraham Lincoln a ținut o cuvîntare rămasă celebră în istoria Statelor Unite.



Myrtle, oprindu-ne lîngă fiecare pîlc de copaci, și de cîte ori n-am măsurat în lung și-n lat locurile acelea, de parcă am fi vrut să le cumpărăm.

DOAMNA WEBB : Știi, dacă achizitorul ăla e chiar un om serios și vrea să cumpere scrinul, eu ți-aș zice, Julia, să-l vinzi. Și după aceea să te duci să vezi Parisul, ce mai încolo încoace. Numai să nu uiți să-mi scrii din cînd în cînd... Uite, așa am fost și eu pe coasta Atlanticului.

DOAMNA GIBBS : Oh, iartă-mă că ți-am vorbit despre asta. Numai că, așa cred eu, o dată în viață pînă nu mori, trebuie să te duci și-ntr-o țară unde oamenii nu vorbesc și nici nu vor să vorbească englezește.

(Regizorul intră grăbit din dreapta. Duce degetul la pălărie înspre cele două doamne care îi răspund dînd din cap.)

REGIZORUL : Doamnelor, vă mulțumesc. Vă mulțumesc foarte mult.

(Doamna Gibbs și Doamna Webb își adună lucrurile, intră fiecare în casa ei și dispar.)

Și-acuma să trecem peste cîteva ore.

Dar mai întîi ar fi nevoie să mai căpătăm o serie de informații despre oraș, așa ca un fel de dare de seamă cu un caracter mai științific.

L-am rugat, de aceea, pe profesorul Willard, de la Universitatea din capitala Statului nostru, să ne schițeze în cîteva cuvinte istoria acestor locuri.

Profesorul Willard a sosit ?

(Profesorul Willard, un savant provincial, cu pincenez-ul *prins cu o panglică lată de satin, intră prin dreapta, avînd în mînă niște hîrtii.)*

Îmi dați voie să vi-l prezint pe profesorul Willard de la Universitatea din capitala Statului nostru. Cîteva cuvinte, pe scurt. Vă mulțumesc, domnule profesor... din păcate timpul nostru e limitat.

PROFESORUL WILLARD : Așa... Grover's Corners... mda... Grover's Corners este așezat pe un strat de granit originar din

Pleistocenul primar, provenit din lanțul munților Appalachi. Aș putea spune că e unul din cele mai vechi soluri din lume. Sîntem foarte mîndri de asta. Un strat de bazalt devonian îl străbate, cu urme de șisturi mezozoice și rămășițe de grezie ; dar toate acestea sînt de dată mai recentă : două, trei sute de milioane de ani. S-au găsit și fosile deosebit de interesante... aș putea spune... fosile unice... la două mile de oraș, în pășunea din Silas Peckham. Le puteți vedea la muzeul universității noastre oricînd — adică oricînd e deschis. Aș putea să vă citesc cîteva din aprecierile profesorului Gruber cu privire la situația meteorologică — precipitații ușoare, et cetera.

REGIZORUL : Îmi pare rău, domnule profesor, dar nu cred că avem timp pentru asta. Am putea asculta însă cîteva cuvinte despre istoria oamenilor de aici.

PROFESORUL WILLARD : Da... date cu caracter antropologic : ascendență veche americano-indiană. Triburile Cotahatchee... nici o mărturie asupra existenței lor înainte de secolul al zecelea al erei noastre... mda... dispărute acuma cu totul... urme posibile în trei dintre familiile de aici. Către secolul al șaptesprezecelea migrație de ascendenți englezi, brahicefali, cu ochi albaștri... în cea mai mare parte. De atunci ceva ascendenți slavi și mediteraneeni.

REGIZORUL : Și care e populația actuală, profesore Willard ?

PROFESORUL WILLARD : A orașului : 2640 de oameni.

REGIZORUL : O clipă, domnule profesor. *(Șoptește ceva la urechea profesorului.)*

PROFESORUL WILLARD : Da, așa ? Populația orașului numără în clipa de față 2642 de locuitori. Cu cei 507 locuitori care trăiesc în împrejurimile orașului, se ridică la un total de 3149. Coeficientul letalității și al natalității e constant. După scara lui Mac Pherson : 6,032.

REGIZORUL : Vă mulțumesc foarte mult, domnule profesor. Vă sîntem profund îndatorați, puteți fi sigur.

PROFESORUL WILLARD : N-aveți de ce, domnule, n-aveți de ce.

REGIZORUL : Pe aici, domnule profesor, și vă mulțumesc încă o dată. *(Profesorul Willard iese.)*

Şi acuma, situaţia politică şi socială : ziaristul Webb. A, domnul Webb ?

(Doamna Webb apare la uşa din spate a casei sale.)

DOAMNA WEBB : Vine într-o clipă... S-a tăiat la mînă curăţînd un măr.

REGIZORUL : Mulţumesc, doamnă Webb.

DOAMNA WEBB : Charles ! Lumea te aşteaptă. *(Doamna Webb iese.)*

REGIZORUL : Domnul Webb este redactorul-şef al ziarului din Grover's Corners, *Sentinela*. Ziarul nostru local.

(Domnul Webb iese din casă, trăgîndu-şi haina pe el. E legat la mînă cu o batistă.)

DOMNUL WEBB : Aşa... Nu-i necesar să vă mai spun că oraşul nostru e administrat de un Consiliu municipal. Bărbaţii votează de la vîrsta de douăzeci şi unu de ani. Femeile — indirect. Populaţia e compusă în general din mica burghezie... ceva liber-profesionişti... şi un procent de zece la sută de muncitori necalificaţi, analfabeţi. Din punct de vedere politic, optzeci şi şase la sută republicani, şase la sută democraţi, patru la sută socialişti, ceilalţi indiferenţi.

Din punctul de vedere al religiei : optzeci şi cinci la sută protestanţi, douăsprezece la sută catolici, restul, indiferenţi...

REGIZORUL : Mai doriţi să adăugaţi ceva, Domnule Webb ?

DOMNUL WEBB : Dacă mă-ntrebaţi, pot să vă spun că sîntem un oraş foarte obişnuit. Cu oameni poate ceva mai cumsecade decît în multe alte oraşe. Probabil însă cu mult mai plicticos.

Dar tinerilor noştri pare să le placă oraşul de-ajuns de mult. După absolvirea liceului nouăzeci la sută din ei rămîn şi se stabilesc aici... chiar dacă au fost plecaţi pe la facultăţi.

REGIZORUL : Poate că e cineva din sală care ar dori să-i pună redactorului-şef Webb vreo întrebare despre oraş ?

O FEMEIE DE LA BALCON : Se bea mult în Grover's Corners ?

DOMNUL WEBB : Cum să vă spun, doamnă, nu ştiu ce numiţi dumneavoastră *mult*. Sîmbătă seara, lucrătorii de pe la ferme

se adună în magazia lui Ellery Greenough și cam fac tărăboi. Avem un bețiv sau doi, dar de fiecare dată cînd vine în oraș un predicator îi apucă remușcările. Nu, doamnă, aș spune că alcoolul nu-i un lucru obișnuit prin casele de pe-aici, decît ca medicament împotriva răcelii. La fel, și împotriva mușcăturilor de șarpe, știți asta — întotdeauna a fost folosit ca atare.

UN BĂRBAT BĂTĂIOS DIN FUNDUL SĂLII : Nimeni din oraș nu-i conștient că...

REGIZORUL : Dacă sînteți bun, poftiți mai în față, ca să vă auzim cu toții... Ce spuneați ?

BĂRBATUL BĂTĂIOS : Nu-i în oraș nimeni care să fie conștient de nedreptatea socială și de inegalitatea din industrie ?

DOMNUL WEBB : O, da, toată lumea e... e ceva teribil. S-ar zice că-și petrec cea mai mare parte din vreme vorbind despre cine-i bogat și cine-i sărac.

BĂRBATUL BĂTĂIOS : Atunci de ce nu fac nimic în chestia asta ?

(Se retrage fără să mai aștepte vreun răspuns.)

DOMNUL WEBB : Păi... știu și eu... Presupun că asemeni fiecăruia din noi, căutăm cu toții o cale ca oamenii harnici și inteligenți să se poată ridica la suprafață, iar cei leneși și certăreți să se ducă la fund. Dar nu-i atît de ușor de găsit. Pînă atunci facem tot ce putem pentru a-i ajuta pe cei care nu-s în stare să se-ajute singuri, iar pe acei care sînt în stare îi lăsăm în pace. Mai sînt alte întrebări ?

O DOAMNĂ DIN LOJĂ : O, Domnule Webb ! Domnule Webb, preocupări culturale sau dragoste de frumos există în Grover's Corners ?

DOMNUL WEBB : Cum să vă spun, doamnă, în sensul în care vorbiți nu prea există. Să vedeți, sînt cîteva fete la liceu, care cîntă la pian dar nu le prea face nici o plăcere. Nu, doamnă, nu prea există preocupări culturale, dar poate că ar trebui să vă spun că noi, aici, avem multe plăceri de alt gen: ne place să privim dimineața soarele ridicîndu-se peste creasta munților, și tuturora ne sînt tare dragi păsările. Avem multă grijă de ele. Și ne place să observăm cum se schimbă anotimpurile, da, toată

lumea știe foarte multe despre treaba asta. Dar toate acestea—aveți dreptate, doamnă — nu înseamnă prea mare lucru. *Robinson Crusoe* și *Biblia*, și *Largo*-ul lui Haendel, cunoaștem și aceste lucruri și *Mama* lui Whistler [1]... dar cam pînă aici mergem.

DOAMNA DIN LOJĂ : Așa îmi închipuiam și eu. Vă mulțumesc, Domnule Webb.

REGIZORUL : Vă mulțumesc, Domnule Webb.

(Domnul Webb se retrage.)

Alexandre Dumas, COLIERUL REGINEI

PROLOG

I.

UN BĂTRÎN GENTILOM ȘI UN BĂTRÎN MAJORDOM

Cam în primele zile ale lunii aprilie 1784, în jurul ceasurilor trei și un sfert după-amiază, bătrînul mareșal de Richelieu, vechea noastră cunoștință, după ce își îmbibase el însuși sprîncenele cu o vopsea parfumată, împinse cu mîna oglinda pe care o ținea valetul său — urmașul care nu l-a putut niciodată egala pe devotatul Rafé — și, clătinînd capul într-un fel care era numai al lui, zise :

— Să mergem, e destul de bine așa — și, ridicîndu-se de pe fotoliu, scutură cu un gest tineresc pulberea de pudră albă ce zburase din perucă pe pantalonii de catifea albastru-deschis. Apoi, după ce făcu de cîteva ori înconjurul cabinetului, examinîndu-și cu încîntare pasul încă elastic, strigă : Să vină majordomul !

Cinci minute mai tîrziu, majordomul se prezenta în costum de ceremonie. Mareșalul luă un aer grav, așa cum o cerea situația.

---

[1] *James-Abbott McNeill Whistler* (1834—1903) — cunoscut pictor american.

— Domnule — spuse el — presupun că mi-ai pregătit o masă bună.

— Desigur, monseniore.

— Ai primit lista invitaților mei, nu-i așa ?

— Și am reținut numărul cu exactitate, monseniore. Nouă tacîmuri, nu este așa ?

— Sînt tacîmuri și tacîmuri, domnule !

— Da, monseniore, dar...

Mareșalul îl întrerupse pe majordom, schițînd un gest de nerăbdare, atenuat, ce-i drept, de ținuta sa maiestuoasă.

— *Dar*... nu este un răspuns, domnule, și de fiecare dată cînd aud cuvîntul *dar*, și l-am auzit de multe ori în optzeci de ani, ei bine, domnule, de fiecare dată cînd l-am auzit, sînt dezolat că trebuie să ți-o spun, însoțea o prostie.

— Monseniore !...

— Mai întîi, la ce oră vei servi masa ?

— Monseniore, burghezii mănîncă la două, magistrații la trei, nobilimea la patru.

— Și eu, domnule ?

— Monseniorul va mînca astăzi la ora cinci.

— Oh ! Oh ! La ora cinci !

— Da, monseniore, ca regele.

— Și de ce ca regele ?

— Pentru că pe lista pe care monseniorul mi-a făcut cinstea să mi-o trimită se află numele unui rege.

— Nu este adevărat, domnule, te înșeli ; printre invitații mei de azi nu se află decît simpli gentilomi.

— Monseniorul vrea fără îndoială să glumească cu umilul său servitor și îi mulțumesc pentru cinstea pe care mi-o face, dar domnul conte de Haga, care este unul dintre invitații monseniorului...

— Ei bine ?

— Ei bine, contele de Haga este un rege.

— Nu cunosc nici un rege care să se numească astfel.

— Atunci să mă ierte monseniorul — spuse majordomul, înclinîndu-se — dar am crezut, am presupus...

— Datoria dumitale nu este să crezi, domnule ! Datoria dumitale nu este să presupui ! Ceea ce ai dumneata de făcut, este să citești ordinele pe care ți le dau, fără să adaugi nici un

comentariu. Cînd vreau să se știe un lucru, spun ; cînd nu spun, înseamnă că nu vreau să se știe.

Majordomul se înclină a doua oară, și de data aceasta mai respectuos poate decît dacă ar fi vorbit unui rege.

— Prin urmare, domnule — continuă bătrînul mareșal — de vreme ce nu am la masă decît gentilomi, vei binevoi să mă servești la ora patru, ora mea obișnuită.

Nici dacă și-ar fi auzit condamnarea la moarte, bătrînul slujitor nu s-ar fi posomorît mai tare ca la auzul acestui ordin. Palid, copleșit de povara mustrării, se clătină ca și cînd ar fi primit o lovitură. Apoi, revenindu-și, spuse cu curajul pe care ți-l dă numai disperarea :

— Întîmplă-se ce s-o întîmpla, monseniore, dar nu veți lua masa decît la ora cinci.

— Cum asta ? strigă Richelieu, ridicîndu-se din fotoliu.

— Deoarece este absolut imposibil ca monseniorul s-o facă înainte de această oră.

— Domnule — rosti bătrînul mareșal înălțîndu-și semeț capul încă tînăr și vioi — ești pare-mi-se de douăzeci de ani în serviciul meu, nu-i așa ?

— Douăzeci și unu, o lună și două săptămîni, monseniore.

— Ei bine, domnule, acestor douăzeci și unu de ani, o lună și două săptămîni nu le vei mai adăuga nici măcar o zi, nici măcar o oră, înțelegi ? strigă mînios bătrînul, încruntîndu-și sprîncenele vopsite și mușcîndu-și nervos buzele subțiri. Începînd din această seară îți vei căuta alt stăpîn. În casa mea nu îngădui să fie rostit cuvîntul *imposibil.* E prea tîrziu pentru mine să mai învăț acest cuvînt. Nu am timp de pierdut.

Majordomul se înclină pentru a treia oară.

— Mă veți concedia, monseniore, astă-seară, dar numai după ce-mi voi fi făcut datoria așa cum se cuvine, pînă în ultima clipă. Făcu apoi doi pași de-a-ndaratelea, retrăgîndu-se spre ușă.

— Ce înțelegi dumneata prin *se cuvine* ? strigă mareșalul. Află, domnule, că lucrurile trebuiesc făcute aici cum îmi place mie, iată ceea ce se cuvine. Ori eu am hotărît să iau masa la patru, și nu îngădui ca atunci cînd vreau să iau masa la patru, dumneata să mi-o servești la cinci.

— Domnule mareșal — replică sec majordomul — am fost pivnicer la domnul prinț de Soubise și intendent la domnul

prinț cardinal Louis de Rohan. La primul, maiestatea sa, răposatul rege al Franței, lua masa o dată pe an ; la al doilea, maiestatea sa împăratul Austriei lua masa o dată pe lună. Știu deci cum trebuiesc serviți suveranii, monseniore. În zadar, cînd lua masa la domnul de Soubise, regele Ludovic al XV-lea trecea drept baronul de Gonesse, tot rege era ; în zadar, cînd se afla la domnul de Rohan, împăratul Joseph trecea drept contele de Pockenstein, tot împărat era. Dumneavoastră, domnule mareșal, primiți astăzi un oaspete care își zice, chipurile, contele de Haga ; contele de Haga nu este altul decît regele Suediei. Domnule mareșal, sau voi părăsi în seara asta palatul, sau domnul conte de Haga va fi tratat ca un rege.

— Iată ce mă ostenesc în zadar să te împiedic, domnule încăpățînat ; contele de Haga dorește cel mai strict, cel mai desăvîrșit incognito. La naiba ! Recunosc acum toate ridicolele voastre vanități cu șervetul pe braț ! Nu regalitatea o onorați, ci pe voi înșivă vă flatați cu banii noștri.

— Presupun — răspunse acru majordomul — că senioria voastră glumește, desigur, pomenind de bani.

— La dracu ! exclamă mareșalul, aproape umilit. Cine vorbește despre bani ? Nu încerca să schimbi vorba, și-ți repet, că nici nu vreau s-aud despre prezența vreunui rege la această masă.

— Dar, domnule mareșal, drept cine mă luați ? Credeți că sînt un idiot ? Dar nu va fi nici o clipă vorba despre vreun rege.

— Atunci nu te mai încăpățîna și servește masa la ora patru.

— Nu pot, domnule mareșal, pentru că la ora patru nu voi fi primit ceea ce aștept.

— Dar ce aștepți ? Un pește ? Întocmai ca domnul Vatel.

— Domnul Vatel, domnul Vatel... — repetă majordomul.

— Ei bine ! Te revoltă această comparație ?

— Nu ; numai că din pricina unei nenorocite de lovituri de sabie, cu care domnul Vatel și-a străpuns trupul, iată-l nemuritor.

— Ah ! Ah ! Și dumneata, domnule, găsești prea ieftin plătită această glorie ?

— Nu, monseniore, dar sînt atîția alții printre noi care îndură suferințe și umilințe de o sută de ori mai grele decît o lovitură de sabie, lucru care nu le aduce deloc nemurirea.

— Ei, domnule, încă n-ai aflat că, pentru a fi nemuritor, trebuie sau să fii mort, sau să faci parte din Academie.

— Dacă este așa, stăpîne, mai bine să rămîi în viață și să-ți faci datoria. În loc să mă omor, voi încerca să slujesc așa cum ar fi slujit și Vatel dacă domnul prinț de Condé ar fi avut răbdare să aștepte o jumătate de oră.

— Dar bine, domnule, dumneata făgăduiești minuni; ești tare iscusit.

— Minuni? Nici vorbă, monseniore.

— Dar, în sfîrșit, ce aștepți?

— Monseniorul dorește să-i spun?

— Pe legea mea, mor de curiozitate.

— Ei bine, monseniore, aștept o sticlă cu vin.

— O sticlă cu vin?! Lucrul începe să mă intereseze, domnule. Explică-mi.

— Iată despre ce este vorba, monseniore. Maiestatea sa regele Suediei, să-mi fie iertat, am vrut să spun, excelența sa contele de Haga, nu bea altceva decît vin de Tokay.

— Ei bine, n-ai să-mi spui că sînt atît de sărac încît să nu am Tokay în pivnița mea! În acest caz, va trebui să-l concediem numaidecît pe pivnicer.

— Dimpotrivă, monseniore, mai aveți cel puțin șaizeci de sticle.

— Ei bine, doar n-ai să pretinzi că domnul conte de Haga bea șaizeci și una de sticle de vin la o singură masă!

— Răbdare, monseniore. Cînd domnul conte de Haga a venit pentru prima dată în Franța, și nu era decît moștenitorul tronului, a luat masa la răposatul rege, care primise douăsprezece sticle de Tokay din partea maiestății sale împăratul Austriei. Știți că Tokay-ul din cea mai bună podgorie este rezervat pivnițelor imperiale și că ceilalți suverani nu beau din el decît atunci cînd maiestatea sa împăratul binevoiește să le trimită?

— Știu.

— Ei bine, monseniore: din aceste douăsprezece sticle din care a gustat prințul moștenitor și pe care le-a prețuit în mod deosebit, din aceste douăsprezece sticle, astăzi nu mai există decît două.

— Oh! Oh!

— Una din ele se află încă în pivnițele regelui Ludovic al XVI-lea.

— Și cealaltă ?

— Tocmai asta e, monseniore. Cealaltă sticlă, ei bine ! cealaltă, a dispărut — rosti cu un surîs triumfător majordomul, care vedea apropiindu-se pentru el o victorie binemeritată.

— Și cine a făcut-o să dispară ?

— Unul dintre prietenii mei care-mi este foarte obligat : pivnicerul răposatului rege.

— Aha ! Și care ți-a dat-o dumitale.

— Desigur, monseniore — rosti cu mîndrie majordomul.

— Și ce-ai făcut cu ea ?

— Am depus-o cu mare grijă în pivnița stăpînului meu.

— A stăpînului dumitale ? Și cine era stăpînul dumitale pe vremea aceea, domnule ?

— Monseniorul cardinal prințul Louis de Rohan.

— Ah, Dumnezeule ! La Strasbourg ?

— La Saverne.

— Și ai trimis să mi se aducă mie această sticlă ?! strigă bătrînul mareșal.

— Întocmai, monseniore — răspunse majordomul, cu tonul cu care ar fi spus : „Nerecunoscătorule !"

Ducele de Richelieu strînse mîna bătrînului servitor, exclamînd :

— Domnule, îți cer scuze, ești regele majordomilor !

— Și dumneavoastră mă alungați ! răspunse acesta, cu o mișcare a umerilor și a capului ce nu se poate reda.

— Dimpotrivă, voi plăti o sută de pistoli pentru această sticlă.

— Și cu încă o sută cît îl va costa pe domnul mareșal cheltuielile drumului, fac două sute de pistoli. Dar monseniorul va admite că este o nimica toată.

— Admit tot ce vrei, domnule, și în plus, începînd de astăzi îți dublez leafa.

— Monseniore, nu o merit, nu mi-am făcut decît datoria.

— Dar, în sfîrșit, cînd va apare curierul dumitale valorînd o sută de pistoli ?

— Monseniorul să judece singur dacă mi-am pierdut timpul ; cînd ați fixat dineul ?

— Cred că acum trei zile.

— Unui curier de nădejde îi trebuiesc douăzeci și patru de ore la dus, douăzeci și patru la întors.

— Îți mai rămîneau douăzeci și patru de ore. Prinț al majordomilor, cum ai folosit aceste douăzeci și patru de ore?

— Vai, monseniore, le-am pierdut. Ideea nu mi-a venit decît a doua zi după ce mi-ați dat lista invitaților. Mai puneți la socoteală și timpul necesar negocierilor și-o să vedeți, monseniore, că cerîndu-vă un răgaz pînă la ora cinci, nu v-am cerut decît strictul necesar.

— Cum? Sticla nu este încă aici?

— Nu, monseniore.

— Dumnezeule! Dar ce se întîmplă dacă colegul dumitale din Saverne este la fel de devotat domnului prinț de Rohan cum îmi ești dumneata mie?

— Ei bine, monseniore?...

— Dacă va refuza să predea sticla, cum ai fi făcut și dumneata?

— Eu, monseniore?

— Da, dumneata, bănuiesc că dumneata n-ai fi dăruit o asemenea sticlă dacă ea s-ar fi aflat în pivnițele mele?

— Cer cu umilință iertare monseniorului, dar dacă un confrate ar fi trebuit să servească un rege și mi-ar fi cerut cea mai bună sticlă de vin pe care o aveați, i-aș fi dat-o imediat.

— Oho! exclamă mareșalul, cu o ușoară strîmbătură.

— Numai ajutînd, putem fi ajutați, monseniore.

— Iată-mă ceva mai liniștit — suspină mareșalul — deși ghinionul încă ne mai poate urmări.

— Cum anume, monseniore?

— Dacă sticla se sparge?

— Oh, monseniore, n-am mai auzit ca un om să fi spart vreodată o sticlă de vin prețuind două mii de livre.

— Ai dreptate, să nu mai vorbim despre asta. La ce oră vine curierul dumitale?

— La ora patru fix.

— Atunci ce ne împiedică să cinăm la ora patru — reluă mareșalul, încăpățînat ca un catîr de Castilia.

— Monseniore, am nevoie de o oră pentru ca vinul meu să se limpezească și asta numai datorită unui procedeu inventat de mine. Altfel mi-ar fi trebuit trei zile.

Plecînd capul, mareșalul se recunoscu încă o dată învins în fața slujitorului său.

— De altfel — continuă acesta — invitații monseniorului, știind că au cinstea de a lua masa cu domnul conte de Haga, nu vor sosi decît la ora patru și jumătate.

— Alta acum !

— Fără îndoială, monseniore ; invitații monseniorului sînt : domnul conte de Launay, doamna contesă Du Barry, domnul de La Pérouse, domnul de Favras, domnul de Condorcet, domnul de Cagliostro și domnul de Taverney ?

— Ei bine ?

— Ei bine, monseniore, să procedăm metodic : domnul de Launay vine de la Bastilia ; și cu ghețușul care acoperă acum drumurile, va face trei ore bune de la Paris.

— Da, dar va porni la drum imediat după masa deținuților, deci la douăsprezece ; asta o știu și eu.

— Iertare, monseniore ; dar de cînd monseniorul a fost la Bastilia, ora mesei s-a schimbat. Bastilia mănîncă la ora unu.

— Învățăm în fiecare zi cîte ceva, domnule. Continuă.

— Doamna Du Barry vine de la Luciennes pe un drum care coboară tot timpul, și cu polei...

— O, asta nu o va împiedica să fie punctuală. De cînd nu mai este decît favorita unui duce, nu mai face pe regina cu baronii. Dar înțelege și dumneata că trebuie să mîncăm devreme, din pricina domnului de La Pérouse, care pleacă astă-seară și care nu va voi, de bună seamă, să întîrzie.

— Monseniore, domnul de La Pérouse e la rege : discută cu maiestatea sa geografie, cosmografie. Deci regele nu-l va lăsa pe domnul de La Pérouse să plece devreme.

— Posibil.

— Sigur, monseniore. Tot așa se va întîmpla cu domnul de Favras, care se află la domnul conte de Provence, și care îi vorbește fără îndoială despre piesa domnului Cabon de Beaumarchais.

— Despre *Nunta lui Figaro ?*

— Da, monseniore.

— Știi că ești un adevărat literat, domnule !

— În timpul liber citesc, monseniore.

— Mai rămîne domnul de Condorcet, care, în calitatea sa de geometru, știe foarte bine ce înseamnă exactitatea.

— Da, însă se va înfunda într-un calcul, iar cînd va sfîrși, se va afla într-o întîrziere de o jumătate de oră. În ce-l privește pe contele de Cagliostro, acest senior este străin și locuiește de puțin timp la Paris, astfel că s-ar putea să nu cunoască încă perfect viața de la Versailles și se va lăsa așteptat.

— Bine — spuse mareșalul — în afara lui Taverney, ai numit pe toți invitații, și ai făcut-o într-o ordine demnă de Homer și de bietul meu Rafé.

Majordomul se înclină.

— Nu am vorbit încă despre domnul de Taverney — spuse el — pentru că domnul de Taverney este un vechi prieten, care se va conforma uzanțelor. Iată, cred, monseniore, cele opt tacîmuri de astă-seară, nu este așa ?

— Perfect ! Unde ne servești masa, domnule ?

— În sala cea mare, monseniore.

— Vom îngheța.

— O încălzesc de trei zile, monseniore, și am reglat temperatura la optsprezece grade.

— Foarte bine ! Dar iată că bate jumătate... Mareșalul aruncă o privire spre pendulă : Este ora patru și jumătate, domnule.

— Da, monseniore, și iată un cal care intră în curte ; este sticla mea cu vin de Tokay.

— Dacă aș putea fi servit încă douăzeci de ani în felul acesta — spuse bătrînul mareșal, întorcîndu-se spre oglindă în timp ce majordomul alergă la datorie.

— Douăzeci de ani ! rosti o voce exuberantă chiar în clipa în care ducele se îndrepta spre oglindă — douăzeci de ani, scumpul meu mareșal, ți-i doresc. Atunci însă eu voi avea șaizeci și voi fi bătrînă.

— Dumneavoastră, contesă ! strigă mareșalul. Dumneavoastră prima ? ! Dumnezeule, cît de proaspătă și de frumoasă sînteți !

— Spuneți mai bine cît de înghețată sînt, duce.

— Vă rog, treceți cît mai repede în budoar.

— Ah ! Un tête-à-tête, mareșale ?

— În trei — replică o voce spartă.

— Taverney ! exclamă mareșalul. Pacostea care strică dispoziția tuturor ! șopti el la urechea contesei.

— Un înfumurat! murmură doamna Du Barry, rîzînd în hohote.

Trecură toţi trei în camera de alături.

II

LA PÉROUSE

În aceeaşi clipă, huruitul surd al mai multor trăsuri pe pavajul vătuit de omăt îl avertiză pe mareşal că oaspeţii săi sosiseră şi, la scurt timp după aceasta, graţie punctualităţii majordomului său, opt persoane se aşezau în jurul mesei ovale din sufragerie. Opt lachei, tăcuţi ca nişte umbre, sprinteni fără a fi grăbiţi, prevenitori fără a fi inoportuni, lunecînd pe covoare, treceau printre invitaţi fără a le atinge braţele, fără a se ciocni de fotoliile încărcate de blănuri ce cădeau pînă la picioarele invitaţilor. Şi oaspeţii mareşalului se lăsară în voia plăcutei călduri a sobelor, a aromei fripturilor, a parfumului vinurilor şi zumzetului primelor discuţii ce se înfiripau după supă.

Nici un zgomot nu răzbătea prin jaluzelele trase; în afara zgomotului făcut de comeseni, în sală domnea o linişte desăvîrşită: farfuriile îşi schimbau locul fără să se audă un sunet, argintăria trecea din bufete pe masă fără cel mai slab clinchet, iar majordomul părea mut; poruncea din ochi.

Astfel, după primele zece minute, comesenii se simţiră cu desăvîrşire singuri în această încăpere; păreau că sînt surzi şi muţi aceşti servitori, aproape fantomatici.

Domnul de Richelieu fu primul care rupse tăcerea solemnă ce domnea în timp ce se servea supa spunînd vecinului său din dreapta:

— Domnul conte nu bea?

Cel căruia îi erau adresate aceste cuvinte era un bărbat de treizeci şi opt de ani, blond, scund, cu umerii largi; ochii săi de un albastru-deschis sclipeau uneori cu vioiciune; cel mai ades însă, păreau melancolici: pe fruntea sa înaltă şi generoasă sta înscrisă nobleţea cu o forţă de netăgăduit.

— Nu beau decît apă, mareşale — zise el.

— Cu excepția vizitelor la regele Ludovic al XV-lea — răspunse ducele. Am avut cinstea de a cina cu domnul conte și atunci a binevoit să bea vin.

— Îmi reamintiți un moment agreabil, domnule mareșal; da, în 1771; era vin de Tokay din podgoria imperială.

— În această clipă, majordomul meu are onoarea să vă toarne unul asemănător, domnule conte — răspunse Richelieu, înclinîndu-se.

Contele de Haga ridică paharul la înălțimea ochilor, privindu-l în lumina sfeșnicelor.

Vinul sclipea în pahar ca un rubin lichid.

— Este adevărat, domnule mareșal. Mulțumesc. Și contele rosti cuvîntul *mulțumesc*, cu un ton atît de nobil și grațios, încît întreaga asistență se ridică în același timp, strigînd electrizată:

— Trăiască maiestatea sa!

— E adevărat — replică contele de Haga — trăiască maiestatea sa regele Franței! Nu sînteți de părerea mea, domnule de La Pérouse?

— Domnule conte — răspunse căpitanul, cu tonul familiar dar totodată respectuos al omului obișnuit să vorbească capetelor încoronate — l-am părăsit pe rege acum o oră, și regele a fost atît de bun cu mine, încît nimeni nu va striga mai convins: „trăiască regele". Numai că deoarece într-o oră datoria mă obligă să fiu pe mare, unde mă așteaptă cele două vase de război pe care regele mi le-a pus la dispoziție, odată plecat de aici, vă cer permisiunea de a striga „trăiască" pentru un alt rege, pe care mi-ar face mare plăcere să-l servesc, dacă n-aș avea unul atît de bun.

Și ridicînd paharul, domnul de La Pérouse salută cu profund respect pe contele de Haga.

— Această urare de sănătate pe care ați făcut-o — zise doamna Du Barry, aflată la stînga mareșalului — sîntem cu toții gata să o susținem. Ea trebuie însă să fie exprimată de către decanul nostru de vîrstă, cum s-ar fi spus în Parlament.

— Invitația ți se adresează ție, Taverney, sau mie! replică rîzînd mareșalul și uitîndu-se spre vechiul său prieten.

— Nu cred — adăugă un personaj plasat în fața mareșalului de Richelieu.

— Ce nu credeți, domnule de Cagliostro ? întrebă contele de Haga, îndreptîndu-și privirea pătrunzătoare spre interlocutorul său.

— Nu cred, domnule conte — reluă Cagliostro, înclinîndu-se — că domnul de Richelieu este decanul nostru de vîrstă.

— Iată ceva care-mi place — răspunse mareșalul. Se pare că ești tu, Taverney.

— Să fim serioși, am cu opt ani mai puțin decît tine. Sînt contingentul 1704 — replică bătrînul senior.

— Cîtă ingratitudine ! exclamă mareșalul. Îmi dezvăluie cei optzeci de ani.

— Cu neputință, domnule duce ! Chiar aveți optzeci de ani ? întrebă domnul de Condorcet.

— Ah, Dumnezeule ! Da. Este un calcul ușor de făcut, și prin aceasta, aproape nedemn de un matematician de calibrul dumneavoastră, marchize. Sînt din secolul trecut, din marele secol, cum îl numim. 1696, iată o dată !

— Imposibil — spuse de Launay.

— Ei, dacă tatăl dumneavoastră ar fi aici, domnule guvernator al Bastiliei, nu ar spune imposibil, deoarece am fost prizonierul lui în 1714.

— Decanul de vîrstă, aici, este, cu siguranță, vinul pe care domnul conte de Haga îl are în acest moment în paharul său — spuse domnul de Favras.

— Un Tokay de o sută douăzeci de ani ; aveți dreptate, domnule de Favras — răspunse contele. Acestui Tokay îi revine deci cinstea de a închina în sănătatea regelui.

— Un moment, domnilor — interveni Cagliostro, înălțîndu-și fruntea sa largă strălucind de vigoare și inteligență. Protestez.

— Protestați asupra dreptului de întîiul născut al tokay-ului ?! strigară în cor invitații.

— Bineînțeles — replică liniștit contele — pentru că eu însumi l-am sigilat în sticlă.

— Dumneavoastră ?

— Da, eu, în 1664, în ziua victoriei lui Montecucculi asupra turcilor.

Aceste cuvinte pe care Cagliostro le rosti cu o imperturbabilă gravitate fură primite cu un imens hohot de rîs.

— Ținînd seama de acest lucru, domnule — zise doamna Du Barry — dumneavoastră aveți cam o sută treizeci de ani, pentru că trebuie să fi avut cel puțin zece ani ca să fi putut pune acest minunat vin într-o sticlă.

— Aveam mai mult de zece ani cînd am îndeplinit această operație, doamnă, deoarece a treia zi am avut cinstea de a fi însărcinat de către maiestatea sa împăratul Austriei să-l felicit pe Montecuculli, care prin victoria de la Saint-Gothard, a răzbunat ziua de la Especk din Esclavonia, zi în care necredincioșii au biruit atît de rău trupele imperiale, prietenii și tovarășii mei de arme în 1536.

— Ei — zise contele de Haga, la fel de rece ca și Cagliostro — domnul avea cel puțin zece ani la acea dată, de vreme ce a asistat în persoană la acea memorabilă bătălie.

— Un dezastru îngrozitor, domnule conte ! răspunse Cagliostro, înclinîndu-se.

— Cu toate astea, mai puțin dureros decît dezastrul de la Crécy — spuse Condorcet, surîzător.

— Este adevărat, domnule — răspunse Cagliostro, zîmbind și el. Bătălia de la Crécy a fost teribilă prin aceea că nu o armată a fost învinsă, ci însăși Franța. Dar trebuie să spunem că înfrîngerea noastră n-a fost o victorie pe deplin meritată pentru Anglia. Regele Eduard avea tunuri, lucru pe care Filip de Valois îl ignora cu desăvîrșire, sau, mai exact, lucru pe care Filip de Valois nu voia să-l creadă, cu toate că îl prevenisem, cu toate că îi spusesem că am văzut cu ochii mei aceste patru piese de artilerie pe care Eduard le cumpărase de la venețieni.

— Ah ! exclamă doamna Du Barry. Ah, l-ați cunoscut pe Filip de Valois ?

— Doamnă, am avut cinstea să mă număr printre cei cinci seniori care l-au escortat cînd a părăsit cîmpul de bătaie — răspunse Cagliostro. Venisem în Franța cu sărmanul bătrîn rege al Boemiei, care era orb și care s-a lăsat omorît cînd i s-a spus că totul este pierdut.

— O, Doamne ! interveni Le Pérouse. Dumneavoastră, domnule, nici nu veți crede cît de mult regret că, în loc să asistați la bătălia de la Crécy, nu ați asistat la cea de la Actium.

— Și de ce, domnule ?

— Pentru că ați fi putut să-mi dați amănunte nautice, care, cu toată frumoasa descriere a lui Plutarh, mi-au rămas foarte nelămurite.

— Care, domnule? Aș fi fericit dacă aș putea să vă fiu de oarecare folos.

— Ați fost deci?

— Nu, domnule, atunci eram în Egipt. Fusesem însărcinat de către regina Cleopatra să reorganizez biblioteca din Alexandria, lucru pe care eram cel mai indicat să-l fac, deoarece cunoșteam personal pe cei mai buni autori din antichitate.

— Și ați văzut-o pe regina Cleopatra, domnule de Cagliostro? întrebă contesa Du Barry.

— Cum vă văd, doamnă.

— Era chiar atît de frumoasă, cum se spune?

— Doamnă contesă, dumneavoastră știți că frumusețea e relativă. Fermecătoarea regină a Egiptului ar fi fost la Paris doar o femeiușcă drăgălașă.

— Nu vorbiți de rău femeiuștile, domnule conte.

— Să mă păzească Dumnezeu!

— Astfel, Cleopatra era...

— Mică, subțire, vioaie, spirituală, cu ochii mari și migdalați, un nas grecesc, dinții ca perlele și mîna ca a dumneavoastră, doamnă; o mînă demnă de un sceptru. Iată un diamant pe care mi l-a dat și pe care îl avea de la fratele ei Ptolemeu: îl purta la degetul mare.

— La degetul mare?! se miră doamna Du Barry.

— Da, așa era moda egipteană, și eu, după cum vedeți, îl port de-abia pe degetul mic.

Și scoțînd inelul, i-l întinse doamnei Du Barry. Era un diamant magnific, care, după scînteierea miraculoasă și mărimea într-adevăr deosebită, valora desigur treizeci sau patruzeci de mii de franci. Diamantul făcu înconjurul mesei și reveni la Cagliostro, care și-l puse liniștit în deget.

— Ah, înțeleg. Sînteți neîncrezători: neîncredere fatală cu care a trebuit să lupt toată viața. Filip de Valois nu m-a crezut cînd i-am spus să-i lase lui Eduard o cale de retragere: Cleopatra n-a vrut să mă creadă cînd i-am spus că Antoniu va fi bătut. Troienii n-au vrut să mă creadă cînd le-am spus despre

calul de lemn: „Casandra este inspirată de zei, ascultaţi-o pe Casandra".

— A, dar e minunat! adăugă doamna Du Barry, prăpădindu-se de rîs. Şi adevărul este că n-am văzut un om mai serios şi în acelaşi timp mai amuzant ca dumneavoastră.

— Vă asigur — spuse Cagliostro, înclinîndu-se — că Jonathas era mult mai amuzant decît mine. Ah, fermecător camarad! Cînd a fost omorît de către Saul, am simţit că-mi pierd minţile.

— Vă avertizez că, dacă mai continuaţi, conte — zise ducele de Richelieu — o să-l înnebuniţi pe bietul Taverney, care într-atît se teme de moarte, încît vă priveşte năuc, crezîndu-vă nemuritor. Mai bine spuneţi clar dacă sînteţi sau nu?

— Nemuritor?

— Nemuritor.

— Nu ştiu nimic, dar totuşi pot să afirm un lucru.

— Care? întrebă Taverney, cel mai curios dintre ascultătorii contelui.

— Acela că am văzut toate lucrurile şi am întîlnit toate personajele pe care le-am citat adineauri.

— L-aţi cunoscut pe Montecuculli?

— Ca pe dumneavoastră, domnule de Favras, şi chiar mai bine, pentru că este la doua sau a treia oară cînd am onoarea să vă văd, în timp ce am trăit aproape un an sub acelaşi cort cu faimosul strateg despre care vorbim.

— L-aţi cunoscut pe Filip de Valois?

— După cum am avut cinstea să vă spun, domnule de Condorcet; dar el s-a întors la Paris, iar eu am părăsit Franţa şi m-am întors în Boemia.

— Cleopatra?

— Da, doamnă contesă, Cleopatra. V-am spus că avea ochii negri ca şi ai dumneavoastră şi bustul aproape tot atît de frumos.

— Dar, conte, de unde ştiţi dumneavoastră cum este bustul meu?

— Seamănă cu al Casandrei, doamnă, şi ca să nu lipsească nimic acestei asemănări, ea avea, ca şi dumneavoastră, sau dumneavoastră ca şi ea, un mic semn negru în dreptul celei de a şasea coaste din stînga.

— Oh, conte, dar sînteţi un adevărat vrăjitor!

— A, nu, marchiză — replică mareşalul de Richelieu, rîzînd — i-am spus eu.

— Dar dumneavoastră de unde ştiţi ?

Mareşalul îşi ţuguie buzele.

— Hm ! făcu el. Este un secret de familie.

— Bine, bine... — zise doamna Du Barry. După cum văd, mareşale, nici o măsură de precauţie nu este inutilă atunci cînd o femeie se hotărăşte să vă viziteze. Apoi, întorcîndu-se spre Cagliostro : Într-adevăr, domnule, posedaţi secretul tinereţii, deoarece la vîrsta de trei sau patru mii de ani, pe care o aveţi, nu arătaţi mai mult de patruzeci.

— Da, doamnă, posed secretul veşnicei tinereţi.

— Ah, întineriţi-mă şi pe mine, vă rog !

— Pe dumneavoastră, doamnă, e inutil ; minunea este înfăptuită. Avem vîrsta pe care părem a o avea, şi dumneavoastră număraţi cel mult treizeci de ani.

— Sînteţi curtenitor.

— Nu, doamnă, aşa este.

— N-aţi putea totuşi să-mi explicaţi şi mie ?

— E destul de uşor. Aţi uzat, fără să vă daţi seama, de procedeul meu.

— Cum adică ?

— Aţi folosit elixirul meu.

— Eu ?

— Chiar dumneavoastră, contesă. A, nu cred că aţi uitat.

— Ce anume ?

— Contesă, vă amintiţi de o casă pe strada Saint-Claude ? Vă aduceţi aminte că aţi intrat în această casă pentru o oarecare chestiune privitoare la domnul de Sartine ? Vă aduceţi aminte că aţi făcut un serviciu unuia dintre prietenii mei numit Joseph Balsamo ? Vă aduceţi aminte că Joseph Balsamo v-a dăruit un flacon cu elixir, recomandîndu-vă să luaţi trei picături în fiecare dimineaţă ? Vă aduceţi aminte că aţi urmat sfatul pînă anul trecut, cînd flaconul s-a golit ? Dacă nu vă amintiţi toate acestea, contesă, într-adevăr n-ar mai fi vorba de o simplă uitare, ci de nerecunoştinţă.

— Oh, domnule de Cagliostro, îmi spuneţi nişte lucruri...

— Pe care nu le cunoașteți decît dumneavoastră, sînt convins de asta. Dar care ar fi meritul unui vrăjitor dacă nu ar cunoaște secretele aproapelui său ?

— Deci Joseph Balsamo avea, ca și dumneavoastră, rețeta acestui miraculos elixir ?

— Nu, doamnă, dar cum era unul dintre cei mai buni prieteni ai mei, îi dădusem trei sau patru flacoane.

— Și mai are vreunul ?

— Nu mai știu. De trei ani, sărmanul Balsamo a dispărut. Ultima dată cînd l-am văzut, era în America, pe țărmurile rîului Ohio ; pleca într-o expediție în Munții Stîncoși și de atunci am auzit spunîndu-se că a murit.

— Hai, hai, conte ! strigă mareșalul. Destul cu galanteria, vă implor ! Secretul, conte, secretul !

— Vorbiți serios, domnule ? întrebă contele de Haga.

— Foarte serios, sire... iertare, vreau să spun domnule conte — și Cagliostro se înclină într-un fel care lăsa bine să se vadă că greșeala săvîrșită era pe de-a-ntregul voluntară.

— Deci — spuse mareșalul — doamna nu este destul de bătrînă ca să fie întinerită ?

— Nu, cu siguranță.

— Ei bine ! Să luăm atunci pe altcineva. Iată-l pe prietenul meu Taverney. Ce spuneți ? Nu-i așa că are aerul de a fi contemporan cu Pilat din Pont ? Dar poate că în cazul lui este tocmai pe dos ; e prea bătrîn ?

Cagliostro îl privi pe baron.

— Nu — spuse el.

— Ah, scumpul meu conte — strigă mareșalul — dacă îl întineriți, vă proclam elevul Medeei.

— Doriți într-adevăr ? întrebă Cagliostro, adresîndu-se stăpînului casei și întrebînd din ochi întregul auditoriu.

Toți încuviințară printr-un semn.

— Și dumneavoastră, domnule de Taverney ?

— Ei, drăcie, eu chiar mai vîrtos decît ceilalți — zise baronul.

— Ei bine, destul de ușor — începu Cagliostro, strecurîndu-și două degete în buzunar, de unde scoase o sticluță octaedrică.

Apoi luă un pahar curat de cristal și vărsă în el cîteva picături din licoarea aflată în sticluță. Diluă aceste cîteva picături într-o jumătate de cupă de șampanie rece și întinse baronului

băutura astfel preparată. Toată lumea îi urmărea din ochi cele mai mici mișcări, toți stăteau cu gura căscată. Baronul luă paharul, dar în clipa în care îl duse la gură, șovăi. Ezitarea lui stîrni rîsul invitaților, un rîs atît de zgomotos, încît Cagliostro deveni nerăbdător.

— Grăbiți-vă, baroane — îl îndemnă el — sau veți lăsa să se piardă o licoare care valorează o sută de ludovici picătura.

— Drace ! exclamă Richelieu, încercînd să glumească. E altceva decît vinul de Tokay.

— Prin urmare, trebuie să beau ? întrebă baronul, aproape tremurînd.

— Sau să treceți altuia paharul, domnule, ca să profite totuși cineva de elixir.

— Dați-mi-l mie — spuse ducele de Richelieu, întinzînd mîna.

Baronul mirosi paharul și, ispitit fără îndoială de mireasma vie, îmbălsămată, de culoarea trandafirie pe care cele cîteva picături de elixir o dăduseră șampaniei, sorbi licoarea magică.

În aceeași clipă, simți că un fior îi zguduie tot trupul din creștet pînă în tălpi și tot sîngele bătrîn și amorțit care dormita în venele sale începe să-i clocotească sub piele. Pielea zbîrcită i se întinse, ochii veștezi acoperiți de pleoapele obosite se măriră fără voia lui. Pupila se mișca vie și puternică, tremurul mîinilor dispăru înlocuit de mișcări sigure și nervoase, vocea deveni fermă, genunchii elastici ca în cele mai frumoase zile ale tinereții sale, și toată ființa sa se îndreptă. Acest lucru se petrecu ca și cînd licoarea i-ar fi regenerat întregul trup de la o extremitate la alta, pe măsură ce se răspîndea în țesuturi.

Un strigăt de surpriză, de stupoare, un strigăt de admirație, mai ales, răsună în toată casa. Taverney, care pînă atunci mîncase cu gingiile, se simți înfometat. Puse mîna pe o farfurie și un tacîm, își luă o porție zdravănă din tocana aflată în stînga sa și, sfărîmînd oasele de potîrniche, spuse că simte cum îi cresc dinții pe care îi avusese la douăzeci de ani.

Mîncă, rîse, bău și fu în mare vervă vreme de o jumătate de oră, timp în care ceilalți comeseni îl priviră uluiți ; apoi, încetul cu încetul, el se stinse ca o lampă căreia începe să-i lipsească uleiul. Mai întîi fruntea, pe care vechile riduri, o clipă dispărute, se săpară din nou. Privirea i se ofili și se întunecă.

îi pieri toată strălucirea, spatele i se încovoie. Pofta de mîncare îi dispăru, genunchii prinseră din nou să-i tremure.

— Oh ! gemu el.

— Ei bine ? întrebară invitații.

— Ei bine, adio tinerețe ! rosti el, scoțînd un suspin adînc, și două lacrimi îi umeziră pleoapele.

Instinctiv, un suspin asemănător celui scos de Taverney ieși din pieptul fiecăruia dintre comeseni, pricinuit de priveliștea tristă a moșneagului întinerit, care părea și mai bătrîn după această pierdere a tinereții.

— E foarte simplu, domnilor — spuse Cagliostro — nu i-am dat baronului decît treizeci și cinci de picături din elixirul vieții și nu a întinerit decît timp de treizeci și cinci de minute.

— Ah, mai vreau ! Mai vreau, conte — murmură lacom bătrînelul.

— Nu, domnule, o nouă încercare v-ar ucide poate — răspunse Cagliostro.

Dintre toți comesenii, doamna Du Barry, care cunoștea virtuțile acestui elixir, urmărise cu cea mai mare curiozitate amănuntele acestei scene. Pe măsură ce tinerețea și viața străbăteau arterele bătrînului Taverney, privirea contesei căuta să pătrundă cît mai adînc în acest proces.

Rîdea, aplauda, se bucura privindu-l. Cînd efectul băuturii atinse culmea, contesa aproape că se repezi să smulgă din mîna lui Cagliostro flaconul dătător de viață. Dar în acel moment, Taverney începuse să îmbătrînească mai repede decît întinerise...

— Păcat ! Îmi dau seama — spuse ea cu tristețe — că totul este deșertăciune, speranță vană : minunea nu a durat decît treizeci și cinci de minute.

— Deci, pentru a fi tînăr doi ani, trebuie să bei un fluviu — reluă contele de Haga.

Toți rîseră.

— Nu — interveni Condorcet — calculul e simplu : treizeci și cinci de picături pentru treizeci și cinci de minute, deci niște nenorocite de trei milioane o sută cincizeci și trei de mii de picături dacă vrei să rămîi tînăr un an.

— O adevărată inundație — spuse La Pérouse.

— Și cu toate acestea, după părerea dumneavoastră, domnule, nu astfel stau lucrurile cu mine, deoarece o sticluță, doar

de patru ori mai mare decît flaconul dumneavoastră și pe care mi-a dat-o prietenul dumneavoastră Joseph Balsamo, a fost suficientă pentru a opri la mine scurgerea timpului, pe o perioadă de zece ani.

— Așa e, doamnă, și numai dumneavoastră ați pătruns misterul acestui adevăr. Bărbatul care a îmbătrînit, mai ales cel care a îmbătrînit foarte mult, are nevoie de această cantitate pentru a se produce un efect imediat și puternic. Dar o femeie de treizeci de ani, cum erați dumneavoastră, sau un bărbat de patruzeci de ani, cum eram eu, cînd am început să bem din elixirul vieții, o asemenea femeie sau un asemenea bărbat, încă plini de forță și de tinerețe, nu au nevoie decît de zece picături din această apă în perioadele de declin, și cu ajutorul acestor zece picături, cel sau cea care bea își păstrează tinerețea și pofta de viață, rămînînd veșnic în același stadiu de frumusețe și energie.

— Ce numiți dumneavoastră perioade de declin? întrebă contele de Haga.

— Perioadele naturale, domnule conte. Omului care trăiește la țară forțele îi cresc pînă la treizeci și cinci de ani. Ajuns la această vîrstă, omul rămîne neschimbat pînă la patruzeci. Începînd de la patruzeci de ani, el începe să dea îndărăt, aproape pe nesimțite, pînă la cincizeci. Atunci etapele se apropie și se succed cu mai multă repeziciune, pînă în ziua morții. Pentru cel ce trăiește la oraș, deci unde există uzură datorită exceselor, grijilor și bolilor, creșterea forțelor se oprește la treizeci de ani, iar descreșterea începe la treizeci și cinci. Ei bine, există un moment pe care trebuie să-l oprești, fie că trăiești la țară, fie la oraș, un moment cînd natura este staționară înainte de a se angaja în etapa de declin, înainte ca această etapă să se instaleze. Cel care, posesor al secretului acestui elixir, cum sînt eu, știe să găsească momentul în așa fel, încît să surprindă și să oprească viața înainte de îmbătrînire, acela va trăi cum trăiesc eu, totdeauna tînăr, cel puțin destul de tînăr pentru ceea ce vrea încă să facă pe lume.

— Ei, Doamne, dar bine, domnule de Cagliostro — strigă contesa — atunci de ce, dacă ați avut libertatea să vă alegeți vîrsta, de ce n-ați ales douăzeci de ani în loc de patruzeci?

— Pentru că, doamnă contesă — spuse zîmbind Cagliostro — îmi convine să fiu veșnic un bărbat de patruzeci de ani, sănătos și puternic, decît un tinerel neisprăvit de douăzeci de ani.

— Oh ! Oh ! exclamă contesa.

— Ei, desigur, doamnă — continuă Cagliostro — la douăzeci de ani placi femeilor de treizeci, dar la patruzeci de ani porunceşti femeilor de douăzeci și bărbaților de șaizeci.

— Mă predau, domnule — adăugă contesa. De altfel, cum să discuți cu un exemplu viu ?

— Deci eu — spuse abătut Taverney — eu sînt condamnat : am aflat prea tîrziu.

— Domnul de Richelieu a fost mai abil decît dumneavoastră, spuse cu naivitate La Pérouse, cu franchețea lui de marinar. Am auzit mereu spunîndu-se că mareșalul ar avea o rețetă...

— Un zvon răspîndit de femei — replică rîzînd contele de Haga.

— Este acesta un motiv pentru a nu-l crede, duce ? întrebă doamna Du Barry.

Bătrînul mareșal roși, el care nu roșea niciodată. Și adăugă iute :

— Vreți să știți, domnilor, în ce a constat rețeta mea ?

— Da, sigur că vrem.

— Ei bine, în a mă menaja.

— Ah, ah ! exclamă asistența.

— Acesta este adevărul — spuse mareșalul.

— Aș contesta rețeta, dacă n-aș fi văzut efectul celei a domnului de Cagliostro. De altfel, atenție, domnule vrăjitor, nu am terminat cu întrebările.

— Continuați, doamnă, continuați.

— Dumneavoastră spuneați că atunci cînd ați folosit pentru prima dată elixirul vieții, aveați patruzeci de ani ?

— Da, doamnă.

— Și că, de la acea dată, deci de la asediul Troiei...

— Cu puțin înainte, doamnă...

— Fie ; ați rămas la patruzeci de ani ?

— O puteți vedea.

— Dar, domnule, în felul acesta ne demonstrați mai mult chiar decît demonstrează teoria dumneavoastră... spuse Condorcet.

— Ce vă demonstrez, domnule marchiz ?

— Ne demonstrați nu numai prelungirea tinereții, ci și conservarea vieții. Deoarece aveți patruzeci de ani de la asediul Troiei, înseamnă că n-ați murit niciodată.

— Este adevărat, domnule marchiz, n-am murit niciodată, o mărturisesc cu umilință.

— Și totuși nu sînteți invulnerabil ca Ahile, spun ca Ahile, deși nici el nu era invulnerabil de vreme ce Paris l-a putut ucide cu o săgeată în călcîi.

— Nu, nu sînt invulnerabil, și asta spre marele meu regret — răspunse Cagliostro.

— Atunci puteți fi ucis, puteți muri de moarte violentă ?

— Din păcate, da...

— Cum ați făcut atunci să scăpați de accidente timp de trei mii cinci sute de ani ?

— Un adevărat noroc, domnule conte ; vă rog să mă ascultați.

— Vă ascult.

— Și noi vă ascultăm.

— Da ! Da ! repetară toți invitații.

Și, cu vădit interes, fiecare se așeză la largul lui ca să asculte cît mai bine. Vocea lui Cagliostro rupse tăcerea :

— Care este prima condiție a vieții ? întrebă el, arătîndu-și prin gesturi ușoare și elegante frumoasele mîini albe încărcate de inele, printre care cel al reginei Cleopatra sclipea ca steaua polară. Sănătatea, nu-i așa ?

— Desigur, — răspunse toată lumea.

— Și condiția sănătății este...

— Dieta — zise contele de Haga.

— Aveți dreptate, domnule conte, dieta întreține sănătatea. Ei bine, de ce aceste picături din elixirul meu n-ar constitui cea mai bună dietă posibilă ?

— Cine o știe ?

— Dumneavoastră, conte.

— Da, fără îndoială, dar...

— Nu însă și alții — spuse doamna Du Barry.

— Aceasta, doamnă, este o întrebare pe care o vom examina imediat. Deci eu am urmat tot timpul dieta picăturilor mele, și cum ele sînt realizarea eternului vis al oamenilor tuturor timpurilor, cum ele sînt ceea ce strămoșii căutau sub numele de apa tinereții, ceea ce contemporanii caută sub numele de elixirul

vieţii, ele mi-au conservat tot timpul tinereţea, sănătatea, în consecinţă, viaţa. E clar.

— Cu toate astea, totul se uzează, conte, chiar şi cel mai frumos trup.

— Cel al lui Paris ca şi cel al lui Vulcan — adăugă contesa. L-aţi cunoscut, fără îndoială, pe Paris, domnule de Cagliostro ?

— Perfect, doamnă ; era un bărbat tare frumuşel ; dar nu era nici pe departe ceea ce spune Homer sau ceea ce cred femeile. În primul rînd, era roşcovan.

— Roşcovan ? Ah, vai ! Ce oroare ! exclamă contesa.

— Din nenorocire — zise Cagliostro — Elena nu a fost de părerea dumneavoastră, doamnă. Dar să revenim la elixirul nostru.

— Da, da ! încuviinţară cu toţii.

— Dumneavoastră pretindeţi deci, domnule de Taverney, că totul se uzează. Fie. Dar ştiţi, de asemenea, că totul se repară, totul se regenerează sau se înlocuieşte, cum vreţi. Vestitul cuţit al Sfîntului Hubert, căruia i s-a schimbat de atîtea ori lama sau plăseaua, este un exemplu ; căci, cu toată această dublă schimbare, el a rămas cuţitul Sfîntului Hubert. Vinul pe care îl păstrează în beciurile lor călugării din Heidelberg este totdeauna acelaşi vin, cu toate că în fiecare an se varsă o recoltă nouă în uriaşele budane. De altfel, vinul călugărilor din Heidelberg este întotdeauna limpede, tare şi cu buchet, în timp ce vinul sigilat de Opimius şi de mine în amfore de lut nu mai era, cînd am încercat să beau din el după o sută de ani, decît un noroi gros care mai degrabă putea fi mîncat, dar în nici un caz băut. Ei bine, în loc de a urma exemplul lui Opimius, l-am preferat pe cel al călugărilor din Heidelberg. Mi-am întreţinut trupul, adăugînd în fiecare an noi principii care le regenerau pe cele vechi. În fiecare dimineaţă, un atom tînăr şi proaspăt a înlocuit în sîngele meu, în carnea mea, în oasele mele o părticică uzată, mortificată. Am împrospătat reziduurile pe care omul obişnuit le lasă să-i invadeze pe nesimţite fiinţa ; i-am silit pe soldaţii pe care Dumnezeu i-a pus la dispoziţia naturii umane să lupte împotriva distrugerii, soldaţii pe care cea mai mare parte dintre noi îi reformează sau îi lasă să paralizeze în lene, eu însă i-am forţat să ducă o muncă susţinută pe care o uşura, pe care o conducea chiar introducerea perpetuă a unui stimulent totdea-

una nou ; rezultă din acest studiu permanent al vieții că mintea, gesturile, nervii, inima, sufletul meu nu și-au încetat niciodată funcțiunile ; și cum totul se leagă în lumea asta, cum de obicei cel mai bine reușesc un lucru cei ce-l fac tot timpul, am fost în mod firesc mai îndemînatic decît altul în a înlătura primejdiile de-a lungul unei existențe de trei mii de ani, și asta fiindcă am reușit să dobîndesc o atare experiență, încît prevăd capcanele, încît simt primejdiile care mă pîndesc. Astfel, nu m-ați putea convinge să intru într-o casă care s-ar putea dărîma. A, nu, am văzut prea multe case pentru a nu deosebi dintr-o privire pe cele solide de celelalte. Nu mă puteți face să vînez cu un neîndemînatic care nu știe să folosească pușca. De pe timpul lui Cefal, care a ucis-o pe soția sa Procris, pînă la regent, care i-a scos ochiul domnului Prinț, am văzut prea mulți nepricepuți. Nu mă veți face ca într-o luptă să stau în cutare sau cutare loc în care ar sta oricare altul, deoarece calculez într-o clipă dacă în linie dreaptă sau pe ocolite în locul acela va ajunge vreun glonț. O să-mi spuneți că nu poate fi prevenit un glonte rătăcit. Vă voi spune că unui om, care a știut să evite un milion de focuri de pușcă, nu-i poate fi iertat dacă se lasă omorît de un glonte rătăcit. Ah, nu faceți gesturi de neîncredere, deoarece, în sfîrșit, eu însumi sînt o dovadă vie. Nu vă spun că sînt nemuritor ; vă spun numai că știu ceea ce nu știe nimeni, adică să evit moartea cînd apare prin accident. Astfel, de exemplu, pentru nimic în lume nu voi rămîne un sfert de oră singur aici cu domnul de Launay, care gîndește în acest moment că, dacă m-ar avea într-una din celulele sale pentru nebuni de la Bastilia, ar experimenta nemurirea mea cu ajutorul foamei. Nu aș rămîne nici cu domnul de Condorcet, deoarece în clipa asta se gîndește să arunce în paharul meu conținutul inelului pe care îl poartă la arătătorul mîinii stîngi, iar acest conținut este o otravă ; totul fără nici o rea intenție, ci dintr-o curiozitate științifică, pentru a ști pur și simplu dacă aș muri. Cele două personaje pe care tocmai le numise contele de Cagliostro tresăriră.

— Mărturisiți fără nici o sfială, domnule de Launay, doar nu sîntem o instanță judecătorească și, de altfel, intenția nu este pedepsită. Ei, nu v-ați gîndit la ce v-am spus eu ? Și dumneavoastră, domnule de Condorcet, așa-i că aveți în acel inel o

otravă pe care ați vrut să mă faceți s-o gust în numele iubitei dumneavoastră stăpîne, știința ?

— Pe legea mea — răspunse domnul de Launay, rîzînd și roșind — mărturisesc că aveți dreptate, domnule conte, era o nebunie. Dar nebunia aceasta mi-a trecut prin cap chiar în clipa cînd dumneavoastră o rosteați.

— Și eu — mărturisi Condorcet — nu voi fi mai puțin sincer decît domnul de Launay. Am gîndit într-adevăr că, dacă ați fi gustat din ceea ce am eu în inel, n-aș da doi bani pe nemurirea dumneavoastră.

Un strigăt de admirație izbucni din toate piepturile. Această mărturisire dădea dreptate nu nemuririi, ci perspicacității contelui de Cagliostro.

— Vedeți — spuse liniștit Cagliostro — vedeți că am ghicit. Ei bine, așa se întîmplă cu tot ceea ce este pe cale să se întîmple. Obișnuința de a trăi m-a făcut să descifrez dintr-o privire trecutul și viitorul celor pe care îi văd. Infaibilitatea mea în această direcție este atît de mare, încît ea se extinde și asupra animalelor, și a materiei moarte. Dacă mă urc într-o trăsură, văd din felul cum se comportă caii dacă sînt nărăvași, citesc pe trăsăturile vizitiului dacă mă va răsturna sau se va ciocni ; dacă mă îmbarc pe o corabie, ghicesc cînd căpitanul este nepriceput sau încăpățînat și deci nu va putea sau nu va vrea să execute manevra necesară. De aceea îl evit și pe vizitiu și pe căpitan. Las caii, ca și corabia. Nu tăgăduiesc primejdia, o ocolesc ; în loc să-i las o sută de posibilități, cum face toată lumea, îi iau nouăzeci și nouă și-mi bat joc de a suta. Iată la ce îmi servește faptul că am trăit trei mii de ani.

— Atunci — replică rîzînd La Pérouse, în mijlocul entuziasmului și al nedumeririi stîrnite de cuvintele lui Cagliostro — atunci, scumpul meu profet, ar trebui să veniți cu mine pînă la ambarcațiunile cu care va trebui să fac ocolul pămîntului. Mi-ați face un deosebit serviciu. Cagliostro nu răspunse. Domnule mareșal — continuă rîzînd navigatorul — pentru că domnul conte de Cagliostro nu vrea, și înțeleg aceasta, să părăsească o atît de plăcută companie, trebuie să-mi permiteți mie s-o fac. O, iertați-mă, domnule conte de Haga, iertați-mă, doamnă, dar iată că bate ora șapte și am făgăduit regelui să mă urc în trăsură la șapte și un sfert. Acum, pentru că domnul conte de

Cagliostro nu este ispitit să vină să vadă cele două vase de război, aș dori să-mi spună cel puțin ceea ce mi se va întîmpla de la Versailles la Brest. De la Brest la pol îl scutesc, e treaba mea. Dar, ce naiba! de la Versailles la Brest... îmi datorează un sfat.

Cagliostro se uită încă o dată la navigator, cu o privire atît de melancolică, cu un aer atît de blînd și de trist în același timp, încît cea mai mare parte dintre invitați fură izbiți în mod deosebit. Navigatorul însă nu observă nimic. Își luă rămas bun de la toată lumea; valeții îi puseră pe umeri o mantie grea, îmblănită, și doamna Du Barry îi strecură în buzunar una dintre acele băuturi întăritoare și rafinate pe care călătorul le prețuiește atît de mult, cu toate că nu se gîndește aproape niciodată la ele din proprie inițiativă, și care-i amintesc, în lungile nopți ale drumului străbătut printre ghețuri, de prietenii lăsați acasă.

La Pérouse, bine dispus, îl salută ceremonios pe contele de Haga și întinse mîna bătrînului mareșal.

— Adio, scumpul meu La Pérouse — îi spuse ducele de Richelieu.

— Nu, domnule duce, la revedere — răspunse La Pérouse. Într-adevăr, s-ar zice că plec pentru eternitate: fac ocolul pămîntului, asta-i tot; patru-cinci ani de absență, nu mai mult. Nu trebuie să ne spunem adio, pentru atîta lucru.

— Patru sau cinci ani! exclamă mareșalul. Ei, domnule, de ce nu spuneți patru sau cinci secole? Zilele sînt ani la vîrsta mea. Eu vă spun adio!

— Haide-haide, întrebați-l pe ghicitor — spuse La Pérouse, rîzînd — vă promite încă douăzeci de ani. Nu-i așa, domnule de Cagliostro? Ah, conte, de ce nu mi-ai vorbit mai devreme de picăturile divine? La orice preț ar fi fost, aș fi îmbarcat o tonă pe *Astrolabe*. E numele navei mele, domnilor. Doamnă, încă o sărutare pe frumoasa dumneavoastră mînă, cea mai frumoasă mînă pe care cu siguranță sînt sortit să o mai văd pînă la reîntoarcerea mea. La revedere!

Și plecă. Cagliostro păstră tot timpul aceeași tăcere rău-prevestitoare. Se auzi pasul căpitanului răsunînd pe treptele de la intrare, se auzi vocea lui veselă, în curte, adresînd complimente celor care-l conduceau. Apoi caii își scuturară capetele înțesate

de zurgălăi, ușa trăsurii se trînti cu un zgomot sec și roțile duduiră pe caldarîmul străzii. La Pérouse făcea primul pas dintr-o călătorie misterioasă din care nu avea să se mai întoarcă.

Toți rămaseră cu urechea atentă. Cînd nu se mai auzi nimic, privirile comesenilor se întoarseră spre Cagliostro, ca atrase de un magnet. Pe fața acestuia strălucea o lumină profetică ce îi făcu pe toți să tresară. O liniște stranie se așternu timp de cîteva minute. Contele de Haga o rupse primul :

— De ce nu i-ați răspuns nimic, domnule ?

Această întrebare exprima neliniștea tuturor. Cagliostro tresări de parcă ar fi fost smuls dintr-o meditație profundă.

— Pentru că — zise el, răspunzînd contelui — ar fi trebuit să-i spun fie o minciună, fie crudul adevăr.

— Cum asta ?

— Pentru că ar fi trebuit să-i spun : „Domnule de La Pérouse, domnul duce de Richelieu are dreptate să vă spună adio, și nu la revedere".

— Ei, dar ce naiba, domnule Cagliostro ! se amestecă în vorbă Richelieu, pălind. Doar nu vă referiți la La Pérouse ?

— Ba da, domnule mareșal — se grăbi să răspundă Cagliostro. Nu pe dumneavoastră vă privește trista prevestire.

— Nu se poate ! exclamă doamna Du Barry. Acest biet La Pérouse, care mi-a sărutat acum mîna...

— Nu numai că n-o s-o mai facă niciodată, doamnă, dar nu-i va mai revedea niciodată pe cei pe care i-a părăsit astă-seară — continuă Cagliostro, privindu-și cu atenție paharul plin cu apă în care scînteiau lumini de culoarea opalului, întretăiate de umbre.

Un strigăt de uimire ieși din toate piepturile. Discuția ajunsese la un punct cînd, cu fiece clipă, devenea tot mai pasionantă : așa s-ar fi spus, după înfățișarea gravă, solemnă și aproape neliniștită cu care cei de față îl interogau pe Cagliostro, fie cu voce tare, fie cu privirea. În mijlocul acestei tensiuni, domnul de Favras, rezumînd sentimentul general, se ridică, făcu un semn și plecă în vîrful picioarelor să vadă dacă în camerele vecine nu spionează vreun valet. Dar casa domnului mareșal de Richelieu era o casă bine pusă la punct și domnul de Favras nu găsi în anticameră decît un bătrîn intendent, care, sever ca o santinelă într-un post îndepărtat, păzea intrarea în sufra-

geria unde se consuma cu solemnitate desertul. Întors la locul său, el se așeză făcînd semn comesenilor săi că sînt cu desăvîrșire singuri.

— În acest caz — zise doamna Du Barry, răspunzînd asigurării date de domnul de Favras, ca și cînd aceasta ar fi fost făcută cu glas tare — în acest caz povestiți-ne ce îl așteaptă pe bietul La Pérouse.

Cagliostro clătină din cap.

— Hai, hai, domnule de Cagliostro — interveniră și bărbații.

— Da, vă rugăm.

— Ei bine, domnul de La Pérouse pleacă, după cum v-a spus, cu intenția de a face ocolul lumii și pentru a continua călătoriile lui Cook, ale bietului Cook, care, știți, a fost ucis în insulele Sandwich.

— Da, da, știm — încuviințară mai degrabă toate capetele decît toate vocile.

— Totul prevestește un succes deplin acțiunii întreprinse de el. Domnul de La Pérouse este un excelent marinar ; de altfel, regele Ludovic al XVI-lea i-a trasat itinerarul cu o deosebită pricepere.

— Da — îl întrerupse contele de Haga — regele Franței este un geograf remarcabil. Nu-i așa, domnule de Condorcet ?

— Un geograf mult prea priceput pentru un rege — răspunse marchizul. Regii nu trebuie să cunoască lucrurile decît la suprafață. Atunci se vor lăsa poate călăuziți de către oameni mai bine informați.

— Este o lecție, domnule marchiz — replică surîzînd domnul conte de Haga.

Condorcet roși.

— Oh, nu, domnule conte — spuse el — este o simplă reflecție, o generalitate filozofică.

— Deci pleacă... — reluă doamna Du Barry, grăbită să curme orice altă discuție particulară care ar fi deviat conversația de pe făgașul pe care apucase.

— Deci pleacă — repetă Cagliostro. Dar să nu credeți, oricît de grăbit era, că va pleca numaidecît ; nu, îl văd pierzînd multă vreme la Brest.

— Păcat — interveni Condorcet — este cel mai bun timp pentru îmbarcări. Ba chiar e niţel cam prea tîrziu, în februarie sau martie ar fi fost mult mai potrivit.

— A, nu-i reproşaţi aceste două sau trei luni, domnule de Condorcet, în acest timp cel puţin trăieşte şi speră.

— Echipajul lui este bun, cred ? adăugă întrebător Richelieu.

— Da — răspunse Cagliostro — cel care conduce a doua navă este un distins ofiţer. Îl văd, tînăr, dornic de aventură, din nenorocire curajos.

— Cum, din nenorocire ? !

— Ei bine, după un an îl caut pe acest prieten şi nu-l mai văd — rosti Cagliostro, cu nelinişte, cercetîndu-şi paharul. Nimeni dintre dumneavoastră nu este rudă apropiată sau îndepărtată cu domnul de Langle ?

— Nu.

— Nimeni nu-l cunoaşte ?

— Nu.

— Ei bine, el va fi primul care va muri. Nu-l mai văd.

Un murmur de spaimă scăpă din piepturile celor prezenţi.

— Dar el... el... La Pérouse... — şoptiră cîţiva, cu glas înăbuşit.

— Pluteşte, acostează, se îmbarcă din nou. Un an, doi ani de navigaţie fericită. Se primesc veşti de la el, şi...

— Şi-apoi ?

— Anii trec...

— Şi... şi... ?

— În sfîrşit, oceanul e mare, cerul e întunecat. Ici-colo răsar pămînturi neexplorate, ici-colo figuri hidoase ca monştrii din arhipelagul grecesc. Ele pîndesc corabia, care aleargă în ceaţă printre recifuri, tîrîtă de curent ; vine furtuna, furtuna mai repede decît ţărmul, apoi văd flăcări înspăimîntătoare. Ah, La Pérouse ! La Pérouse ! Dacă ai putea să m-auzi, ţi-aş spune : „Pleci, ca şi Cristofor Columb, pentru a descoperi o lume, La Pérouse, teme-te de insulele necunoscute !"

Tăcu.

Un fior de gheaţă străbătu întreaga adunare, în timp ce în aer vibrau încă ultimele cuvinte ale contelui.

— Dar de ce nu l-ați avertizat ? strigă contele de Haga fascinat, ca și ceilalți, de acest om extraordinar care mișca inimile după bunul său plac.

— Da, chiar așa — se alătură și doamna Du Barry — de ce să nu dăm fuga, de ce să nu-l oprim ? Pentru viața unui om ca La Pérouse merită să trimiți un curier, scumpul meu mareșal.

Mareșalul înțelese și se și ridică pe jumătate pentru a suna. Cagliostro întinse însă brațul. Mareșalul se lăsă din nou în fotoliul său.

— Vai — continuă Cagliostro — totul ar fi de prisos : cel ce prevede destinul nu-l poate schimba. Domnul de La Pérouse ar fi rîs, dacă ar fi auzit cuvintele mele, cum rîdeau fiii lui Priam cînd prezicea Casandra, dar iată, rîdeți chiar dumneavoastră, domnule conte de Haga, și în curînd vor rîde și ceilalți. Oh, nu vă feriți, domnule de Favras, n-am avut niciodată un auditoriu prea încrezător.

— Ba noi credem — strigară într-un glas doamna Du Barry și bătrînul duce de Richelieu.

— Și eu — murmură Taverney.

— Eu, de asemenea — zise politicos contele de Haga.

— Da — rosti Cagliostro — dumneavoastră credeți, dumneavoastră credeți, pentru că este vorba de La Pérouse, dar dacă ar fi vorba de dumneavoastră, n-ați crede !

— Eh !...

— Sînt sigur.

— Mărturisesc că ceea ce m-ar fi făcut să cred ar fi fost faptul ca domnul de Cagliostro să-i fi spus domnului de La Pérouse : „Păziți-vă de insulele necunoscute". Atunci el s-ar fi păzit. Era totuși o șansă.

— Vă asigur că nu, domnule conte, și chiar dacă m-ar fi crezut, revelația ar fi fost, oricum, cutremurătoare, deoarece în fața primejdiei, la vederea acelor insule necunoscute care trebuiau să-i fie fatale, nenorocitul, încrezător în profeția mea, ar fi simțit apropierea morții misterioase care-l amenință și de care nu poate fugi. Nu ar mai fi fost o singură moarte, ci o mie de morți pe care le-ar fi îndurat în felul acesta ; fiindcă înseamnă să mori de o mie de ori cînd bîjbîi în întuneric, cu sufletul năpădit de disperare. Gîndiți-vă numai, speranța pe care i-aș fi luat-o este ultima consolare pe care osînditul o păstrează,

chiar și în clipa cînd cuțitul îl atinge, cînd simte tăișul oțelului, cînd sîngele a și început să-i curgă. Viața se stinge, dar omul mai speră încă.

— Este adevărat ! șoptiră cu voce înăbușită cîțiva dintre cei prezenți.

— Da — continuă Condorcet — vălul de mister care acoperă sfîrșitul vieții noastre este singurul mare bine pe care soarta l-a dăruit omului pe pămînt.

— Ei bine, orice ar fi — zise contele de Haga — dacă mi s-ar fi întîmplat să aud că-mi spune un om ca dumneavoastră : „Păziți-vă de cutare om sau de cutare lucru", aș fi luat-o de bună și v-aș fi mulțumit.

Cagliostro clătină încet din cap, întovărășind această mișcare cu un surîs trist.

— Da, domnule de Cagliostro — continuă contele — avertizați-mă și vă voi mulțumi.

— Vreți să vă spun dumneavoastră ceea ce nu am vrut să-i spun domnului de La Pérouse ?

— Da, vreau.

Cagliostro schiță o mișcare, de parcă ar fi vrut să vorbească, apoi, oprindu-se, zise :

— O, nu, nu, domnule conte.

— Vă implor.

Cagliostro întoarse capul.

— Niciodată ! murmură el.

— Luați seama — rosti contele, cu un surîs — mă veți face neîncrezător.

— Mai bine neîncrezător decît înspăimîntat.

— Domnule de Cagliostro — spuse cu gravitate contele — uitați un lucru.

— Care ? întrebă cu respect profetul de ocazie.

— Că, dacă unii oameni își pot ignora destinul fără ca aceasta să însemne ceva, sînt alții care au nevoie să-și cunoască viitorul, dat fiind că destinul lor îi interesează nu numai pe ei, ci milioane de oameni.

— Atunci — spuse Cagliostro — porunciți-mi. Nu, nu voi face nimic fără un ordin formal.

— Ce vreți să spuneți ?

— Dacă maiestatea voastră îmi ordonă — zise Cagliostro, cu voce surdă — mă voi supune.

— Vă ordon să-mi dezvăluiţi soarta mea, domnule de Cagliostro — spuse regele majestuos şi curtenitor.

Deoarece contele de Haga se lăsase tratat ca rege şi renunţase la incognito-ul său dînd un ordin, domnul de Richelieu se ridică pe dată, şi-l salută ceremonios pe prinţ, zicînd :

— Vă mulţumesc pentru cinstea pe care regele Suediei o face casei mele, sire ; rog pe maiestatea voastră să binevoiască a ocupa locul de onoare. Începînd din acest moment, acest loc nu poate să vă aparţină decît dumneavoastră.

— Lasă, să rămînem cum sîntem, domnule mareşal, şi să nu pierdem nici un cuvînt din ceea ce domnul conte de Cagliostro ne va spune.

— Regilor nu li spune adevărul, sire.

— Vă rog ! Nu sînt în regatul meu. Reluaţi-vă locul, domnule duce ! Vorbiţi, domnule de Cagliostro, vă conjur.

Cagliostro aruncă o privire spre paharul său ; băşicuţe ca cele de şampanie urcau de jos spre suprafaţă ; atrasă de privirea sa magnetică, apa părea că se mişcă după propria-i voinţă.

— Sire, spuneţi-mi ce doriţi să ştiţi — începu Cagliostro — sînt gata să vă răspund.

— Spuneţi-mi ce fel de moarte mă aşteaptă.

— De o împuşcătură, sire.

Fruntea lui Gustav se lumină.

— Ah, într-o bătălie — exclamă el. Moartea unui soldat ! Mulţumesc, domnule de Cagliostro, îţi mulţumesc de o mie de ori. Ah, prevăd bătălii, iar Gustav Adolf şi Carol al XII-lea mi-au arătat cum se moare cînd eşti regele Suediei.

Cagliostro plecă fruntea fără a răspunde. Contele de Haga încruntă sprinceana.

— Oho ! Nu într-o bătălie va fi tras acel glonţ ? întrebă el.

— Nu, sire.

— Într-o răzmeriţă ; da, e cu putinţă.

— Nu va fi într-o răzmeriţă.

— Dar unde atunci ?

— La un bal, sire...

Regele căzu pe gînduri. Cagliostro, care se ridicase se aşeză şi, plecîndu-şi capul, şi-l cuprinse în palme.

Toți păliseră în jurul autorului profeției și a celui care era obiectul ei. Domnul de Condorcet se apropie de paharul cu apă în care ghicitorul citise sinistra prevestire, îl luă de picior și, ridicîndu-l la înălțimea ochilor, cercetă cu grijă fațetele strălucitoare și conținutul misterios. Toți vedeau cum acei ochi inteligenți, reci și pătrunzători căutau să obțină de la dublul cristal, cel solid și cel lichid, soluția unei probleme pe care mintea sa o considera o speculație pur fizică. De fapt, savantul evalua adîncimea, refracțiile luminoase și jocul microscopic al apei. Se întreba, el care era încredințat că totul are o cauză, cauza și pretextul acestui fel de șarlatanie, exersată asupra unor oameni de valoarea celor ce stăteau jur împrejurul mesei de către un bărbat despre care nu puteai să nu admiți că are puteri cu totul neobișnuite.

Fără îndoială, el nu găsi soluția problemei, căci încetă să mai examineze paharul, îl așeză din nou pe masă și, în mijlocul stupefacției pricinuite de pronosticul lui Cagliostro, spuse:

— Ei bine, eu, de asemenea, l-aș ruga pe ilustrul nostru profet să întrebe oglinda sa magică. Din nenorocire, eu — adăugă el — nu sînt un senior puternic, nu ordon, obscura mea viață nu aparține milioanelor de oameni.

— Domnule — spuse contele de Haga — dumneavoastră ordonați în numele științei, și viața dumneavoastră interesează nu numai un popor, ci întreaga umanitate.

— Mulțumesc, domnule conte; dar poate părerea dumneavoastră asupra acestui lucru nu este și cea a domnului de Cagliostro.

Cagliostro înălță capul tocmai ca un bidiviu îmboldit cu pinteni.

— Ba da, marchize — spuse el cu un început de nervozitate, care, în antichitate, ar fi fost atribuită duhului care îl stăpînea. Desigur, sînteți un senior puternic în regatul gîndirii. Hai, priviți-mă în ochi! Doriți, cu adevărat, să vă prezic viitorul?

— Cu adevărat, domnule conte — reluă Condorcet — pe cuvînt de onoare! Cum nu se poate mai serios.

— Ei bine, marchize — spuse Cagliostro, cu voce surdă și coborînd pleoapele deasupra privirii fixe — veți muri de otrava conținută în inelul pe care-l aveți în deget. Veți muri...

— O, și dacă l-aș arunca ? îl întrerupse Condorcet.

— Aruncați-l !

— În sfîrșit, mărturisiți că e destul de ușor ?

— Atunci, aruncați-l, vă spun.

— Ah, da, marchize ! strigă doamna Du Barry. Vă implor, aruncați această otravă periculoasă ; aruncați-o, chiar dacă n-ar fi decît pentru a-l da de minciună pe acest profet nesuferit care ne mîhnește pe toți cu profețiile sale. Căci, la urma urmei, dacă o aruncați, este sigur că nu veți muri otrăvit ; și cum domnul de Cagliostro pretinde că veți muri otrăvit, atunci, de voie de nevoie, domnul de Cagliostro va fi mințit.

— Doamna contesă are dreptate — spuse contele de Haga.

— Bravo, contesă ! i se alătură și Richelieu. Hai, marchize, aruncați această otravă, cu atît mai mult cu cît acuma că știu că purtați la deget moartea unui om, voi tremura de fiece dată cînd vom ciocni împreună. Inelul se poate deschide singur... ei... ei !...

— Și două pahare care se lovesc sînt destul de aproape unul de altul. Aruncați-o, marchize, aruncați-o !

— Este inutil — spuse liniștit Cagliostro — domnul de Condorcet nu o va arunca.

— Nu — întări marchizul — nu o voi arunca, este adevărat, și nu pentru ca să ajut destinul, ci pentru că lui Cabanis i-a reușit această otravă, în felul ei unică, fiind o substanță solidificată absolut din întîmplare, printr-o șansă cu care el nu se va mai întîlni poate ; iată de ce nu voi arunca această otravă. Triumfați, dacă vreți, domnule de Cagliostro !

— Destinul — spuse acesta — găsește totdeauna slujitori devotați pentru a-l ajuta să-și îndeplinească sentințele sale.

— Așadar, voi muri otrăvit — reluă marchizul. Ei bine, fie ! Nu oricine vrea, moare otrăvit. Este o moarte admirabilă aceasta pe care mi-o preziceți : un pic de otravă pe vîrful limbii și sînt nimicit. Asta nu mai e moarte ; e mai puțin viața, cum se spune în algebră.

— Nu țin să suferiți, domnule — răspunse cu răceală Cagliostro. Și făcu un semn care arăta că dorește să nu mai spună nimic, cel puțin în privința domnului de Condorcet.

— Domnule — zise atunci marchizul de Favras, întinzîndu-se peste masă, ca pentru a merge în întîmpinarea lui Cagliostro —

iată un naufragiu, o împușcătură și o otrăvire care mă fac să-mi lase gura apă. Nu-mi veți face oare cinstea de a-mi prezice și mie vreun mic deces în același gen ?

— Ah, domnule marchiz — ripostă Cagliostro care, simțind că este ironizat, începuse să se enerveze — în zadar sînteți gelos pe acești domni, pentru că, pe cuvîntul meu de gentilom, veți avea parte de ceva mult mai de soi.

— Mult mai de soi ! exclamă domnul de Favras, rîzînd. Fiți atent, vă angajați prea serios : mai mult decît marea, focul și otrava, este greu.

— Mai e și ștreangul, domnule marchiz — răspunse grațios Cagliostro.

— Ștreangul ?... Oho, tot îmi spuneți ?

— Vă spun că veți fi spînzurat — preciză Cagliostro, cu un fel de furie profetică pe care nu și-o mai putea stăpîni.

— Spînzurat ?! repetă adunarea. Drace !

— Domnul uită că sînt un gentilom — spuse Favras, cu răceală. Și dacă întîmplător vrea să vorbească despre o sinucidere, îl previn că mă voi respecta îndeajuns pînă în ultima clipă spre a nu mă folosi de o funie cîtă vreme voi avea o sabie.

— Nu vă vorbesc de sinucidere, domnule.

— Atunci vorbiți despre un supliciu.

— Da.

— Sînteți străin, domnule, drept care vă și iert.

— Cum adică ?

— Ignoranța. În Franța, gentilomii sînt decapitați.

— Veți discuta aceasta cu călăul, domnule — spuse Cagliostro, zdrobindu-și interlocutorul cu acest răspuns brutal.

O clipă, cei de față rămaseră ca împietriți.

— Știți că tremur în acest moment — vorbi domnul de Launay. Predecesorilor mei li s-au făcut preziceri atît de triste, încît îmi închipui numai lucruri rele dacă voi încerca și eu să aflu același lucru.

— Atunci sînteți mai înțelept decît ei și dumneavoastră nu doriți să vă cunoașteți viitorul. Aveți dreptate ; bun sau rău, să respectăm secretul soartei.

— A, domnule de Launay — interveni doamna Du Barry, — sper că veți avea tot atît curaj cît acești domni.

— Eu, de asemenea, sper, doamnă — spuse guvernatorul, înclinîndu-se. Apoi, întorcîndu-se spre Cagliostro i se adresă astfel:

— Domnule, gratificaţi-mă şi pe mine cu horoscopul meu, vă conjur.

— E uşor — zise Cagliostro. O lovitură de secure la cap şi asta-i tot!

Un strigăt de spaimă răsună în încăpere. Domnii de Richelieu şi Taverney îl implorară pe Cagliostro să nu meargă mai departe; dar curiozitatea feminină fu mai tare.

— Auzindu-vă, conte — începu doamna Du Barry — s-ar spune într-adevăr că întregul univers va sfîrşi de moarte violentă. Iată că sîntem opt şi cinci au şi fost condamnaţi de dumneavoastră!

— Ah, vă daţi prea bine seama, doamnă, că este o părere preconcepută şi că ne amuzăm — replică domnul de Favras, încercînd să rîdă.

— Bineînţeles că ne amuzăm — adăugă şi contele de Haga — fie că va fi adevărat, fie că nu va fi.

— Oh, atunci mă voi amuza şi eu — spuse doamna Du Barry — căci nu vreau să fiu mai laşă decît ceilalţi. Dar nu sînt decît o femeie şi nu voi avea nici măcar cinstea de a sta în acelaşi rînd cu dumneavoastră în privinţa unui groaznic deznodămînt. O femeie moare în patul său. Vai, moartea unei femei bătrîne, triste şi uitate, va fi cea mai rea dintre toate, nu-i aşa, domnule de Cagliostro? Şi zicînd acestea, păru tulburată şi dădu de înţeles tuturor, atît prin cuvinte cît şi prin atitudinea sa, că doreşte să fie menajată. Cagliostro însă nu schiţă nici un gest care să o liniştească. Atunci curiozitatea fu mai puternică decît teama. Haide, domnule de Cagliostro, răspundeţi-mi — continuă doamna Du Barry.

— Cum vreţi să vă răspund, doamnă, cînd nu mă întrebaţi?

— Dar... — îngăimă ea.

— Ei, mă întrebaţi, da sau nu? ceru Cagliostro.

Contesa făcu un efort şi, după ce se lăsă încurajată de zîmbetele celor de faţă, strigă:

— Ei bine, da, mă aventurez şi eu, spuneţi-mi cum va sfîrşi Jeanne de Vaubernier, contesă Du Barry?

— Pe eşafod, doamnă — răspunse sinistrul profet.

— Glumiţi, nu-i aşa, domnule? se bîlbîi contesa, cu o privire rugătoare.

Dar Cagliostro era ca posedat și nu văzu această privire.

— Și de ce să fie o glumă ? întrebă el.

— Dar pentru ca să urci treptele eșafodului, trebuie să fi ucis, să omori, în sfîrșit, să fi săvîrșit o crimă și, după toate probabilitățile, eu nu voi săvîrși niciodată o crimă. Este o glumă, nu-i așa ?

— Ei, Doamne, da — spuse Cagliostro — este o glumă ca tot ce am prezis.

Contesa izbucni într-un hohot de rîs, pe care un observator atent l-ar fi găsit cam prea strident pentru a fi natural.

— Deci, domnule de Favras, să ne comandăm carurile mortuare.

— Pentru dumneavoastră, contesă, este cu totul de prisos — zise Cagliostro.

— Și de ce, domnule ?

— Pentru că dumneavoastră veți merge la eșafod într-o căruță.

— Oh, ce grozăvie ! strigă doamna Du Barry. Ah, ce răutăcios ! Mareșale, altă dată să alegeți oaspeți mai veseli, sau nu voi mai veni la dumneavoastră.

— Scuzați-mă, doamnă — ripostă Cagliostro — dar dumneavoastră, ca și ceilalți, ați dorit-o.

— Eu ca și ceilalți ; cel puțin îmi veți acorda măcar răgazul de a-mi alege duhovnicul, nu-i așa ?

— Ar fi o trudă inutilă, contesă — zise Cagliostro.

— Cum asta ?

— Ultimul care va urca pe eșafod, însoțit de un duhovnic va fi...

— Va fi ?... întrebară toți într-un glas.

— Va fi regele Franței. Și Cagliostro rosti aceste ultime cuvinte cu o voce surdă și atît de lugubră, încît un suflu de moarte păru că trece peste cei de față, înghețîndu-i pînă în adîncul sufletului.

Cîteva minute domni tăcerea. În răstimpul acesta, Cagliostro își apropie buzele de paharul cu apă în care citise toate aceste crîncene profeții ; dar abia îl atinse cu buzele, că îl și respinse cu un profund dezgust, ca și cînd ar fi fost un potir amar. În timp ce săvîrșea acest gest, ochii lui Cagliostro se întoarseră spre Taverney.

— A, nu! strigă acesta, crezînd că oaspetele va începe să vorbească — nu-mi spuneţi ce mi se va întîmpla; eu nu v-o cer.

— Ei bine, o cer eu în locul său — spuse Richelieu.

— Liniştiţi-vă, domnule mareşal — zise Cagliostro — deoarece dumneavoastră sînteţi singurul dintre noi toţi care va muri în patul său.

— Cafeaua, domnilor! rosti bătrînul mareşal, încîntat de prezicere. Cafeaua!

Toţi se ridicară. Dar înainte de a trece în salon, contele de Haga se apropie de Cagliostro.

— Domnule — începu el — nu mă gîndesc să ocolesc destinul, dar spuneţi-mi de ce trebuie să mă feresc.

— De un manşon, sire — răspunse Cagliostro.

Domnul de Haga se îndepărtă.

— Şi eu? întrebă Condorcet.

— De o omletă.

— Bine, renunţ la ouă. Şi se alătură contelui.

— Şi eu de ce trebuie să mă tem? întrebă Favras.

— De o scrisoare.

— Bine, mulţumesc.

— Şi eu? întrebă de Launay.

— De căderea Bastiliei.

— O, asta mă linişteşte. Şi se îndepărtă rîzînd.

— E rîndul meu, domnule — interveni contesa, cu desăvîrşire tulburată.

— Dumneavoastră, frumoasă contesă, feriţi-vă de Piaţa Ludovic al XV-lea!

— Vai! răspunse contesa. Într-o zi chiar m-am rătăcit pe acolo. Am suferit de-a binelea. În ziua aceea aproape că mi-am pierdut capul.

— Ei bine, şi de data asta îl veţi pierde, contesă, dar nu-l veţi mai regăsi.

Doamna Du Barry scoase un strigăt şi se refugie în salon, alături de ceilalţi invitaţi. Cagliostro tocmai vroia să facă acelaşi lucru.

— O clipă! zise Richelieu. Nu mai rămîne decît Taverney şi cu mine, căruia nu i-aţi spus nimic, scumpul meu vrăjitor.

— Domnul de Taverney m-a rugat să nu-i spun nimic şi dumneavoastră, domnule mareşal, nu m-aţi întrebat nimic.

— Ah, şi vă mai rog şi-acum ! strigă Taverney, cu mîinile împreunate.

— Dar iată, pentru a ne demonstra forţa geniului dumneavoastră, nu aţi putea să ne spuneţi un lucru pe care nu-l ştim decît noi doi ?

— Care ? întrebă Cagliostro surîzînd.

— Ei bine, ce face la Versailles bravul Taverney în loc să trăiască liniştit la frumoasa lui moşie de la Maison-Rouge, pe care regele a răscumpărat-o pentru el acum trei ani ?

— Nimic mai simplu, domnule mareşal — răspunse Cagliostro. Acum zece ani, domnul a dorit s-o dea pe fiica sa, domnişoara Andreea, regelui Ludovic al XV-lea, dar domnul n-a reuşit.

— Hm, hm ! mormăi Taverney.

— Astăzi, domnul vrea să-l dea pe fiul său Filip de Taverney, reginei Maria-Antoaneta. Întrebaţi-l dacă mint.

— Pe legea mea ! spuse Taverney, tremurînd. Acest om ori este un vrăjitor, ori dracu să mă ia !

— Ah ! exclamă mareşalul. Nu vorbi cu atîta îndrăzneală despre diavol, scumpe prietene !

— Înspăimîntător, înspăimîntător ! murmură Taverney şi se întoarse pentru a-l implora pentru ultima oară pe Cagliostro să păstreze secretul ; acesta însă dispăruse.

— Să mergem, Taverney, să mergem în salon — zise mareşalul. Vor lua cafeaua fără noi, sau noi vom bea cafeaua rece, ceea ce ar fi şi mai rău, şi se grăbi spre salon.

Dar salonul era gol ; nici unul dintre invitaţi nu a mai avut curajul să-l privească în faţă pe autorul cumplitelor preziceri. Lumînările ardeau în candelabre ; cafeaua fumega în ibric ; în vatră focul pîlpîia. Toate acestea erau acum de prisos.

— Pe legea mea ! Se pare că vom lua cafeaua în doi. Ei bine, unde dracu te-ai dus ? Şi Richelieu privi în toate părţile, dar bătrînelul dispăruse ca şi ceilalţi.

— N-are importanţă — rosti mareşalul, rînjind în felul lui Voltaire şi frecîndu-şi mîinile uscate şi albe, încărcate de inele. Voi fi singurul dintre invitaţii mei care va muri în patul său. Ei, ei, în patul meu ! Conte de Cagliostro, eu nu sînt neîncrezător. În patul meu, şi cît mai tîrziu cu putinţă ? Unde sînt valetul şi picăturile ?

Valetul intră, cu un flacon în mînă, şi împreună cu mareşalul, trecu în camera de culcare.

The Moire Gown
A Poetics of the Atmosphere

(Abstract)

The book proposes an original reading grill of literary texts, which is equally valid for films, theatrical performances etc. It is structured in two parts.

Part One demonstrates the necessity of drawing up an adequate instrument for the investigation of the atmosphere and analyzes the pragmatic, rhetorical and semantic characteristics of the concept of atmosphere, of the (textual) worlds of atmosphere and of the texts of atmosphere, this way finding out various grades of atmosphere ; the latter is permanently contrasted with non-atmosphere and with the kitsch.

Chapter One, PRAGMATICS, shows the way the human agent (within the literary text and outside it) imagines, presupposes, anticipates or remembers the atmosphere of a certain circumstance, as it is proved that the receiver knows the main data of a world of atmosphere before he has got into direct touch with it. The tension between the “real“ substance of a given world and its configuration mentally projected by an outsider (i.e. Robert Mayo in O'Neil's *Beyond the Horizon)*, as well as the state of tension between the world to which a human agent actually belongs and the one towards which he aspires, are among the main topics of a text of atmosphere. The modality of rendering these states of tension in a literary text and the features of the atmosphere which results are also investigated. This way, the human agent is shown to have the possibility of mentally projecting even a world he had never come into direct touch with (e.g. the sf literature).

The receiver takes an active part in the gradual (re)generation of the world of atmosphere ; his possible attitudes towards it are analyzed and described. The substance of a world of atmosphere is shown to consist of “idealized familiar details“, i.e. of such details as the receiver always

expects to find in the text ; therefore a text of atmosphere never frustrates, but always satisfies its reader's horizon d'attente.

The first chapter further expands upon the necessity of various sociocultural conditions to exist which would allow an adequate reception of a text of atmosphere ; the «historical« character of the concept of atmosphere is demonstred in its turn. The texts of atmosphere are shown to have been properly received (i.e. considered as texts of atmosphere) only since preromanticism. The receiver's contact with the worlds of a text of atmosphere is always mediated by his cultural competence, by the grills originating in his cultural universe before his contact with such worlds ; the textual techniques stimulating the "activity" of the grills are also described and analyzed.

The dialectic relation of the text of atmosphere with such readers as consider the atmosphere to be an "impediment" to adequate reception and consequently a priori reject the text, as well as the "alienation" of those human agents who excessively identify with a world of atmosphere (i.e. Alan in J.B. Priestley's *Time and the Conways)* are examined in the next section of the first chapter.

The atmosphere is thus proved to mediate the receiver's communication with the multitude of (textual and extratextual) worlds he comes into touch with. "Pleasant" or „unpleasant", the atmosphere is that ordered set of features the human agent expects to rediscover in a given universe, spatially, temporally and emotionally circumscribed, a universe the main data of which he knows beforehand ; the absence of the atmosphere always frustrates the human agent.

The atmosphere appears therefore only after the conclusion of the event which generated it ; it is perceived only when a certain possible world has disappeared, has gone out of reach, or has not yet begun to exist. Even if the human agent perceives the atmosphere of an event which is being unfolding *hic et nunc*, the time of perception differs from the time of experience. Howerer, the act of writing always assumes to reflect the act of subjec-

tive experience. The latter represents therefore an intermediary stage, which mediates the passage from the referential plane to the plane of its specific literary mimesis.

Chapter II, RHETORIC, begins with an analysis of the concepts of sender and receiver (considered as abstract categories) and demonstrates the necessity that both these actants have an in-depth knowledge of the general "scheme", of the rhetoric of any text of atmosphere before generating/receiving it.

By means of specific signals, a text of atmosphere is always stimulating the receiver to remember a given convention. The world of atmosphere can have no correspondent in the actual world; the main condition for an adequate communication is that both the sender and the receiver, project, imagine, it in a similar way, the text only confirms their previous impressions about that world and makes them aware of it. The shared knowledge of both participants in the communication act is always mediated by books, films, fairy-tales, hear-say, dreams, childhood as a specific perception etc. This way, the receiver is able, and has to, take an active part in the recreation of the universe rendered manifest by the text; he can do this because, far from miming the (supposed) actual world of a given sender and/or receiver, the text of atmosphere always reflects a fictitious world, equally imagined or recalled by both participants.

The worlds of atmosphere, as well as their characters, are bringing into the text a series of conventions, to which they are always contrasted. This way, all the elements of a world of atmosphere, and the world itself, are constantly backed by their own surrogate, previously known to all the participants in the communication act. The constant reference to their model confers to the world and to the text of atmosphere their third dimension, which seems to be absent at first sight.

The "realistic" motivation is accompanying the motivation generating the atmosphere of the text; paradoxically enough, this quasi-realism contributes to awarding to the world of atmosphere the status of a possible world.

That is why the world of atmosphere is an extension of the actual one, from which it is separated by a lax border. A gradual effect of the textual world, the atmosphere is a category of transition which allows the passage from the actual to the imaginary and the identification of the imaginary in the actual. The world of atmosphere is never described, it is approximated. Its marks are particularly to be found in the metatextual sections of a literary text, i.e. in those sections in which the textual worlds are interconnected and connected to the neighbouring sets in the cultural space.

The communication mediated by a text of atmosphere is therefore always a "game" contracted by the two partners; one of them is "evoking", the other is "reconstructing" a particular world. Consequently, the next section investigates the strategies a text of atmosphere makes use of in order to persuade the receiver to become involved in its world, i.e. suspense, humour, clichés, a characteristic intonation which is always a prosodic effect etc. The mimesis of the characters' perspective by the auctorial voice — i.e. (1) the insertion of various subjective reports of the same event within a text narrated as a whole by an omniscient authority; (2) the narration of events by a witness and/or a participant, at a certain lapse of time after their conclusion; (3) the use of certain rhetorical phrases (e.g. "our readers can easily imagine the feelings of our hero") etc. — is another rhetorical strategy expanded upon in the second chapter. Therefore the text of atmosphere proves to be the space within which the sender's projections meet the receiver's abstract ones. Even the stage directions of a dramatic text of atmosphere are no longer inserted from an omniscient perspective, but assume either the characters' or the spectators' point of view; the frequent presence of such phrases as "so it seems" in the stage directions of various plays (by Thornton Wilder, Michel de Ghelderode, Victor Ion Popa) stands proof to this. Some of the stage director's possible strategies (the explicit use of emblems, of bi-dimensional projections through scenography, lights, ballet etc.) are also

investigated by taking into consideration a few samples of concrete theatrical performances (i.e. Shakespeare's *Tempest* directed by Liviu Ciulei in Bucharest).

The mechanisms by means of which the atmosphere is generated, as well as their effects (the cohesion between the elements of the set, the necessity of a shared semantic field invested with a symbolic function a.s.o.) and the topical subjects of a text of atmosphere (the childhood, the (historical) past, a patriarchal or an exotic world etc.) and the means of projecting them in the surface structure, i.e. (1) the cancellation of the dichotomy between the animate and the inanimate ; (2) the permanent reduplication of the textual worlds, of the characters' perspectives' of the elements of a given set ; (3) the definition of a closed, self-referential world (which has vague contours, which attracts the other sets it comes into contact with, but which constantly refuses to interfere with them) —, as well as the techniques made use of in order to achieve such effects, are analyzed in Chapter III, SEMANTICS.

The generation of a world of atmosphere further proves to have three levels, even if one of them may be zero marked, namely (1) the integration of a mythical archetype, (2) its conversion into (specific kinds of) tales and legends and (3) the ritual status of events.

Chapter IV demonstrates that there are several GRADES OF WORLDS AND GRADES OF ATMOSPHERE. The human agents (within the text or outside it) belong to a world of atmosphere of the first grade whenever they integrate into a given set (contributing to the coherence and cohesion between ist elements) without being aware of it. The atmosphere of the first grade is mainly built by those texts which render manifest only one (type of) set(s) and which do not mark the presence of the human consciousness in an explicit way (i.e. a description of landscape).

Higher grades of atmosphere are built by sequences of text which render, or allude to, scenes requiring metatextual comments of the auctorial voice. Even if a textual

world has a first grade atmosphere from the point of view of its characters, the atmosphere is of the second grade from the sender's and the receiver's perspective, as the latter are always aware of it. The passage from one grade of atmosphere to another takes place whenever the text registers a reversion of circumstances, a change of point of view etc.

The world of the third grade is never a world of atmosphere; it includes the metatextual sequences that render explicit the modality in which the atmosphere is generated, i.e. sought for, built step by step, reacted to, or qualified.

The world of atmosphere of the fourth grade results from the reduplication of the atmosphere of the second grade, a process facilitated by the insertion of a second grade world in the same text (e.g. the atmosphere of a play, explicitly compared by the characters with a fairy tale atmosphere). The textual world of the fourth grade mediates the transition from atmosphere to non-atmosphere.

The atmosphere dissipates whenever its marks are excessively inserted in a text. The conditions which allow for the gradual transformation of the atmosphere into non-atmosphere and the circumstances under which a text attempting to build one kind of atmosphere fails to reach this end are also inventoried.

Chapter V, PARODY AND ATMOSPHERE, proves that the atmosphere is distroyed by parody and intensified by self-parody, both parody and self-parody being the effect of the "theatrical character" of any text (and world) of atmosphere. Only the conventional language of atmosphere and the poetic art it is based on are affected by self-parody, not the semantic substance of the text. Self-parody is a reaction of defence of the world of atmosphere against the stimuli originating in a non-atmosphere world. In any text of atmosphere the marks of (self-)parody are filtered through a reflecting consciousness; this way, the atmosphere is either intensified (in case of self parody — i.e. Oscar Wilde's *Canterville Ghost)* or

weakened (in case of parody — i.e. Cervantes' *Don Quijote*), but it cannot be distroyed.

The ironical allusion is the first stage of parody. There are however texts (i.e. Dickens' novels) which still build a world of atmosphere, although they are ironical; this is possible because an omniscient narrator manifests a "benevolent" attitude towards the textual sets.

Parody is the outcome of the divergence of perspectives on one and the same world; this way a "fault" occurs within the text and the atmosphere of the textual world dissipates.

Chapter VI, the last of Part One, is called THE ATMOSPHERE BY LINGUISTIC MEANS. The distinction is first made between the referential atmosphere and the atmosphere built by linguistic means: both types are encountered in any class of texts, but their share is different. The dialectic relation is analyzed between the characteristics of the intratextual referent and those of the particular language by means of which the referent is built; whenever the referential atmosphere ceasses to exist for a class of receivers, the text is still read for its linguistic atmosphere.

The linguistic features of a text of atmosphere modify the "traditional" relation between code and referent; the primary referent of a text of atmosphere becomes "the world in which the utterance of certain phrases is made possible." The reevaluation of linguistic clichés by "overbidding" textual prosody is considered the main linguistic means of generating textual atmosphere. If the referential atmosphere has to be "authentic", to yield an effect of verisimilitude, the atmosphere built by linguistic means must be "artificial"; assumed mannerism is the first generation stage of linguistic atmosphere. The latter is primarily a fourth grade atmosphere, a transient world resulting from multiple forward and backward reflections (made by both the sender and the receiver). Communication becomes a game, in which all participants involve for the sake of the textual language; they forget the referential plane, which becomes a mere pre-text.

The presence of archaisms, of rare words etc. "delays" the decodation of a text, because, in the very brief interval separating the reader's contact with this category of terms from the moment when their significance is decoded, the receiver takes upon himself to imagine the universe evoked by the text. All the ancient texts (literary texts, legal ones, administrative ones etc.) function as texts of atmosphere for a present-day reader, because their language deviates from the contemporary one.

The last chapter of Part One equally investigates the means of generating atmosphere in contemporary texts, where the referential plane is completely hidden under a linguistic mask; the receiver no longer perceives phrases and sentences, but semantic strings with vague contours, which create a "strange" effect; the passage is thus suggested towards poetry and its particular techniques.

The mechanisms generating atmosphere detailed and investigated in Part One are tested in Part Two, devoted to text analyses. Excepts from Mircea Ștefănescu (a Romanian inter-way play-wright) M. Sadoveanu, Thornton Wilder and Alexandre Dumas are minutely analyzed.

SUMAR

Lector: SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor: VICTOR MAȘEK

Bun de tipar: 30 mai 1989
Coli de tipar: 22,75



Tiparul executat sub cd. 34
la Întreprinderea Poligrafică IAȘI
str. 7 Noiembrie nr. 49
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

„Existenţa atmosferei facilitează comunicarea agentului uman cu multitudinea de lumi cu care vine în contact. (...) «Plăcută» sau «neplăcută», atmosfera este acel set ierarhizat de trăsături pe care agentul uman se aşteaptă să le regăsească într-un anumit univers circumscris spaţio-temporal, ale cărui date le cunoaşte dinainte."

Mariana Neţ, născută în 1956, este cercetător la Institutul de Lingvistică din Bucureşti. Membră a Grupului Român de Semiotică, a susţinut comunicări de semiotică lingvistică, de poetică şi de semiologie teatrală în ţară, în Italia (1982, 1984, 1988) şi în R.P. Polonă (1985). Este coautoare a volumului *Analize de texte poetice. Antologie* (1986) şi a publicat articole de specialitate în „Studii şi cercetări lingvistice", „Revue roumaine de linguistique", „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", „Cahiers roumains d'études littéraires", „Revista de istorie şi teorie literară", ca şi în revistele austriece „Semiotische Berichte" şi „Angewandte Semiotik" şi în Actele celui de al treilea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Studii Semiotice (*Semiotic Theory and Practice*, Mouton de Gruyter, 1988).

ei 16,50
3N 973-34-0016-5